منشورات
جماعة علم النفس
التكاملى

باشراف
الدكتور يوسف مراد

سيكولوچية التذوق الفنى

دكتور مصرى عبد الحميد حنورة





دار المعارف

منشورات جماعة علم النفس التكاملى

بإشراف الدكتور يوسف مراد

سيكولوچية التذوق الفنى

دكتور مصرى عبد الحميد حنورة



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع.

إلى رائد دراسات

سيكولوچية الإبداع والتذوق الفنى

فى العالم العربى

الأستاذ الدكتور مصطفى سويف

مصرى

مقدمة

فى السلوك الجمالى ودراسته على أساس تجريبى

اكتسب مصطلح «الجماليات» aesthetics معناه الحديث بالمصادفة، كما يذكر برلين الباحث التجريبى فى «خصائص السلوك الجمالى». حيث إن المعنى الذى تشير إليه الكلمة، هو «الإدراك» to percieve، وذلك حينما حاول الفيلسوف الألمانى باومجارتين القيام بفحص اكتساب المعرفة بواسطة الإدراك والتخيل، فى مقابل اكتسابها عن طريق العقل والمنطق، فبينما كان باومجارتين يدرس السلوك المعرفى، وجد نفسه يناقش خصائص الشعر والفنون، وكان يستخدم كلمة aesthetics للإشارة إلى بعض تلك الخصائص. ومنذ ذلك الوقت، ظلت كلمة «استطيقا» مرتبطة بدراسة هذه الفنون إلى اليوم، بل وامتدت لتشمل أيضا، دراسة السلوك البشرى الذى يتناولها أو يتعامل معها من خلال الدراسة أو الاستمتاع. (Berlyne, 1974, p.I).

ويتفق بيرلين مع فخنر فيما يذهب إليه من أن الجماليات تُعَرف أحيانا بأنها نظرية الإمتاع وعدم الإمتاع.

ويذهب مونرو، وهو باحث متخصص فى السلوك الجمالى، يذهب إلى أن الموضوعين الأساسيين اللذين يتعاملان مع علم النفس الجمالى هما: الفنان المبدع كمبدع أو صانع أو خالق، والموضوع الآخر هو المشاهد أو المستمع أو القارئ والمستخدم والناقد. ويعرف مونرو الفن بأنه: كل نشاط يتضمن الفنون البصرية والموسيقية والأدبية والمسرحية، أى كل أنواع المهارة والإنتاج، والتى تنتج نوعا من الخبرة الجمالية المشبعة من وجهة نظر الفنان، وتتضمن هذه الخبرة، التعبير والتوصيل للخبرات الوجدانية الخاصة بالفنان. (Monroe, 1963,p. 31)

والكتاب الذى بين أيدينا يحاول الاقتراب من موضوع السلوك الجمالى من منطلق سيكولوجى. وليس يغيب عن ذهن القارئ أن الكاتب متخصص أساسا فى علم النفس،

ولذلك لا ينبغى للقارئ أن يتوقع منى حديثا عن الجوانب الفلسفية، أو النظريات التأملية، التى تناولت هذا الموضوع، فعلى الرغم من أهمية هذه النظريات والاتجاهات، وعلى الرغم من إنها كثيرا ما قدمت للباحثين التجريبيين أصول أفكارهم، وكثيرا ما زودتهم باستبصارات قيمة ساعدتهم على صياغة فروضهم، بل وعلى تفسير كثير من نتائجهم، على الرغم من كل ذلك، فإن اتجاهنا السيكولوجى المعتمد بقدر الممكن والمستطاع، على النتائج المتوفرة من تجارب ودراسات علم النفس الحديث، هى الأساس فى منحانا، وهى المحك الذى سوف نلوذ به فى ما سوف نعرضه من أفكار.

أما الجوانب الفلسفية التأملية، فإننا نعلم أن هناك باحثين متخصصين فيها، وقد قدموا بالفعل للمكتبة العربية، دراسات رائدة، نذكر منهم، على سبيل المثال لا الحصر، الدكتورة أميرة مطر، والدكتور فؤاد زكريا والدكتور محمد على أبو ريان والأستاذ مجاهد عبد المنعم مجاهد، بل وأساتذتنا فى النقد الأدبى والفنى أيضا ممن لهم إسهاماتهم فى الكشف عن الكثير من الأسس الجمالية للإبداع فى الأدب والفن، وهو ما يجعل ما يمكن أن نقدمه نحن فى السياق الفلسفى بلا فائدة كبيرة، ونرى أننا، وقد ارتضينا لأنفسنا أن نمضى فيما تخصصنا فيه ونعرض شيئا يمكن أن يكون أكثر فائدة لنا وللقارئ، مما لو قدمنا إطارا تأمليا ليس من اختصاصنا.

والكتاب الذى نقدمه للقارئ، يتضمن ثلاثة أبواب:

الباب الأول: ويتضمن ثلاثة فصول تدور حول نظرة عامة لموضوع التذوق

الفصل الأول: وهو عن الخصائص العامة للتذوق الفنى من منظور سيكولوجى.

الفصل الثانى: عن التذوق الفنى عند المبدعين، وفيه محاولة للكشف عن السلوك التذوقى لدى المبدع نفسه، من حيث إنه يعتبر أول متذوق لعمله، من خلال عمليات الاستكشاف والتشكيل والاستمتاع.

الفصل الثالث: عن عملية التذوق الفنى عند المتلقى، كيف تتم؟ وما هى أهم العوامل المؤثرة فيها والموجهة لها؟

الباب الثانى: ويتضمن دراستين كمحاولة للكشف عن كيفية دراسة التذوق الفنى دراسة تجريبية، باستخدام المدخل التجريبى والمادة العلمية المستمدة من الواقع، وقد كانت أداتنا لذلك، فى إحدى الدراستين عددا من الرسوم الفنية أعدها مصورون فى فن الكاريكاتير، وفى الدراسة الثانية كانت الصور عبارة عن رسوم بسيطة. وقد كان الهدف الأساسى من دراساتنا التجريبية، هو محاولة الاقتراب من واقع التجربة الفنية لدى متلقى العمل الفنى. وقد تضمن هذا الباب فصلين هما:

الفصل الأول: عن الجانب الجمالى فى الرسالة الإعلامية، المتمثلة فى الصورة «الكاريكاتيرية» فى الصحيفة اليومية، وقد تم الاعتماد على توجيه إدراك المتلقى إلى عناصر معينة فى الصورة، تشير إلى أبعادها الجمالية والمعرفية والوجدانية والاجتماعية، وقد تأكد لنا من خلال تحليل نتائج البحث، أن الجانب الجمالى، يمثل ثقلًا وأهمية كبيرة بالنسبة لتقدير المتلقى للرسالة.

الفصل الثانى: وهو عبارة عن دراسة تجريبية لتفضيل الأطفال للرسوم، والكشف عن أهم العوامل التى تؤثر على أسلوب تفضيل الأطفال للمنبهات الشكلية، وقد تم إجراء الدراسة على عدد من أطفال محافظة المنيا، بعضهم يقطن المدينة وبعضهم يقطن القرية، ومنهم نسبة من الذكور ونسبة من الإناث.

الباب الثالث: ويتضمن هذا الباب الأخير عددا من الفصول التى قدمت بعض المحاولات التطبيقية، للكشف عن كيفية الاستفادة من نتائج الدراسات النفسية وتوجيهها لترشيد السلوك التذوقى، بل ودفع السلوك العام فى اتجاه الإفادة من ممارسة التذوق الفنى. وقد ضم هذا الباب خمسة فصول هى:

الفصل الأول: المسرح كوسيلة اتصال:

وفيه نحاول أن نكشف عن إمكانات هذا الوسيط الفنى، ودوره فى ترشيد الطاقات الذهنية والدوافع الإيجابية لدى الإنسان، وهو ما يساهم فى تشكيل إطار تذوقى جيد عند المتلقى، والذى بدونه لا يكون للحياة معنى ولا للوجود قيمة.

الفصل الثانى: عن أهمية المسرح بالنسبة للأطفال، وكيف يمكن من خلاله تنمية السلوك الإبداعى، والخصائص الجمالية لديهم.

الفصل الثالث: عن المسرح الشعرى عند الأطفال، وقد ناقشنا فيه عملا فنيا شعريا، أعد خصيصاً للطفل، ذلك هو الإعداد الجديد لبعض أفكار وأعمال كامل كيلانى، والذى قام به الشاعر أحمد سويلم.

الفصل الرابع: عن الرفيق الخيالى كظاهرة سلوكية عند الأطفال، والإستمتاع بالأداء التمثيلى التلقائى لدى الأطفال. وقد حاولنا فى هذا الفصل الكشف عن الطاقات الكامنة لدى الأطفال خاصة أثناء ممارستهم اللعب، والقيام بتأدية بعض المواقف التمثيلية بشكل تلقائى، وقد حاولنا الإشارة إلى إمكانية استثمار هذه الطاقة لدى الطفل مما يساعد على إثراء سلوكه على وجه العموم، وتوجهه نحو التذوق الفنى على وجه الخصوص.

الفصل الخامس: وهو عبارة عن دراسة تطبيقية فى تقويم الأعمال الفنية باستخدام المنهج الموضوعى، وقد كانت محاولتنا مع قصيدة شنق زهران للشاعر صلاح عبد الصبور.

ولسنا ندّعى أن هذا الكتاب، قد جاء كاملا مستوعبا لجميع الشرائط التى ينبغى توفرها فى كتاب يدرس سيكولوجية التذوق الفنى، وقد أشرنا بالفعل فى عدد كبير من المواضع، إلى ضرورة إجراء مزيد من الدراسات لاستكمال النقاط الناقصة أو من أجل مزيد من الاستكشاف لعدد من الخصائص الغامضة أو العوامل المجهولة. وكل ما يمكننا تقريره فى هذا الموضع، أن الدراسات والأفكار التى يضمها هذا الكتاب، إنما هى محاولات أردنا بها الاقتراب من موضوع ما زال بكرا، ليس فى محيطنا العربى فحسب، بل وكذلك فى المجال العالمى: وكل ما نرجوه أن يكون الكتاب بمثابة إضافة متواضعة للمكتبة العربية، وأن نتمكن من استكمال نقاط أخرى فى المستقبل، وأن يكون عملنا بمثابة دعوة مخلصة للمتخصصين، لكى يساهموا معنا فى طرق جوانب هذا الموضوع.

ولكى لا ندع القارئ يتوه بين العناصر المتشعبة فإنه قد يكون من المناسب فى المقام

الحالى، وقبل أن نتركه يخوض فى بحر قد يبدو عاصفا لأول وهلة، قد يكون من المناسب تقديم فكرة موجزة عن الأساس النظرى الكامن وراء معظم دراسات هذا الكتاب، والذى يمثل العمود الفقرى لأغلب ما ورد فيه، هذا الأساس الذى أطلقنا عليه اسم الاساس النفسى الفعال، والذى رأينا أنه مفهوم قادر على تفسير السلوك الإنسانى على نحو ما سوف نلاحظ فيما بعد.

إننا نذهب، بعد عديد من الدراسات النظرية «والإمبريقية»، إلى أن النشاط الإنسانى يعتمد فى درجة فاعليته على مدى إسهام أربعة عناصر رئيسية تعد هى المكونات الحقيقية له: هذه المكونات هى:

١ - **العنصر العقلى المعرفى**: وهو يضم بدوره قدرات وعمليات أخرى، مثل الأصالة والفهم والتخيل.. الخ

٢ - **العنصر الوجدانى**: والذى يضم داخله عناصر أصغر، مثل الدوافع والعواطف والقيم والميول وخصائص الشخصية.. الخ.

٣ - **العنصر الثقافى الاجتماعى**: ويضم أسس تنشئة الفرد وما اكتسبه من المجتمع من عادات وقيم وأعراف وثقافة عامة، وما يعتنقه من مثل وما يحركه من أهداف... الخ.

٤ - **العنصر الجمالى الإيقاعى التعبيرى**: وهو يضم خصائص التفضيل والتقويم والتشكيل، كما يتضمن الخصائص الإيقاعية فى السلوك، كالسرعة والحدة والشدة، وهى خصائص إلى حد كبير ليست إرادية.

هذه المكونات الأربعة، لو حاولنا تطبيقها على أى سلوك، حتى ولو كان سلوك تناول الطعام، أو المناقشة العادية بين شخصين عاديين، أو سلوك المشى، فسوف نلاحظ أنها تفسر كثيرا من جوانب السلوك إن لم يكن كلها.

إنك حين تتحدث، تصوغ أفكارك فى جمل ذات تراكيب معينة، وتنطقها بإيقاع معين، مستهدفا تأثيرا معينا (الجانب الجمالى) وهذه الأفكار، مصاغة فى لغة معينة، وفقا لتركيب معين، ومتشبعة بثقافة معينة (جانب اجتماعى ثقافى)، وهى تحمل مضمونا عقليا واضحا أو

غامضا أصيلا أو معتادا (جانب عقلى معرفى) كذلك هى ذات بطانة وجدانية خاصة: حب أو غضب، موافقة أو رفض، عنف أو رقة... الخ، (جانب انفعالى وجدانى)

كذلك فإن التذوق الفنى - وهو نشاط إنسانى أو سلوك بشرى - يمكن أن نعثر فيه على هذه الجوانب الأربعة، كما سبق وعثرنا عليها فى السلوك الإبداعى (حنورة، ١٩٨٠ ص ٢٢٧؛ ١٩٧٩ ص ١٦٧؛ ١٩٧٧ ص ٦٩؛ سويف، ١٩٧٠ ص ١٥٥).

وحين تتفاعل هذه الجوانب أو المكونات، فإنها تفرز لنا مقطعا من السلوك له تكامله الفريد، والذى لا يتطابق مع أى مقطع سلوكى عند أحد آخر من الناس ولا عند الشخص نفسه، مع إقرارنا بوجود أوجه للتشابه، سواء بين هذا المقطع السلوكى وما يصدر عن الفرد نفسه من أنشطة أخرى، أو بينه وبين ما يصدر عن الأفراد الآخرين، ولكن يظل لكل (مقطع) سلوكى تميزه الفريد، لأنه ابن لحظة معينة وظرف سلوكى معين وسياق اجتماعى قد انتهى.... الخ.

ولا يعنى هذا، أن السلوك، بهذا التنوع والتفرد، لا توجد القواعد العامة أو القوانين التى تحكمه وتفسره.. كلا فإن التنوع والتفرد ليس إلا التنويع على اللحن الأساسى، وهذا ما سوف تكشف عنه الدراسات المختلفة فى هذا الكتاب.

وهناك وجه آخر يمكن من خلاله الاقتراب بشكل دقيق من هذا السلوك، ألا وهو خضوعه لمبدأ الهرمية والتدرج فى التكثيف والارتقاء.

فسلوك الطفل يكون هشاً غير مدرب وغير حاذق، ثم يبدأ يكتسب خصائص التماسك بعد فترة، ثم فى النهاية، عندما يمر بمراحل معينة من الصقل والتجويد، نلاحظ أنه وصل إلى الحذق والمهارة والبراعة. والسلوك والإبداعى أيضا له هذه الخاصية يبدأ يمر بمرحلة التوجة العام الذى يعصم من التوزع والتشتت والتجريب، ثم يتجه إلى نوع من الاختزال فى دائرة ضيقة، ما تلبث أن تصبح هى منطقة ابداع الشخص، ثم عندما يتوجه لانجاز عمل ابداعى معين، نلاحظ أنه يواجه الواقع بكل متغيراته، متسلحا بكل ما هو كامن فى سلوكه من مهارات.

فإذا ما التقى المتجه الارتقائى للسلوك (ذو التوجه الرأسى) بدرجة معينة من درجات

الفاعلية مع المتجه التفاعلى للجوانب الأربعة المكونة للسلوك (ذى التوجه الأفقى) فى بؤرة واحدة، خرج إلى الوجود هذا الإفراز الجديد، الذى تطلق عليه اسم «المنتج الإبداعى» Creative product متميزاً بدرجة ما من درجات الإبداع، وفقاً لما هو موجود فى سلوك الشخص من خصائص، وما مر به من تدريبات، وما استقر فى بنائه النفسى من أطر وقوالب وأفكار.

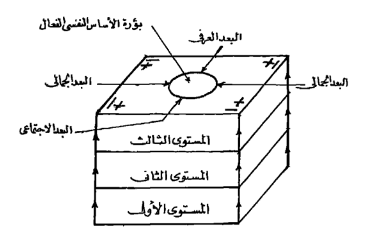
ونفس الأمر نجده فى التذوق الفنى، تلك العملية ذات الأوجه الأربعة:

١ - الوجه العقلى المعرفى: والذى يمثل البطانة المعرفية الاستدلالية الواعية القادرة على الفهم والمقارنة.

٢ - الوجه الجمالى: التقويمى التفضيلى التشكيلى الإيقاعى، الذى يحب أو لا يحب، يميل أو لا يميل، يفضل أو لا يفضل هذا العمل أو ذاك

٣ - الوجه الاجتماعى الثقافى: الذى يمثل البطانة الثقافية، التى تمد الفرد بمعايير وقواعد لتقبل أو رفض العمل.

٤ - الوجه الوجدانى الذى يعبر عن درجة الرضا والميل إلى الانفعال «بالعمل الفنى».



نموذج للأساس النفسى الفعال

وهذه الأوجه الأربعة، ليست حالة استاتيكية توجد مع الفرد منذ الميلاد بنفس الصورة وإلى أن يموت، كلا، إنها ترتقى وتنضج، وقد تتدهور أيضا، كما أنها دينامية، أى لها وجهها التفاعلى فيما بينها، وفيما بينها وبين المنبهات الخارجية التى ترد إلى الفرد من البيئة الخارجية، كذلك فهى تتأثر بالمنبهات الداخلية، التى تنشأ داخل الفرد نفسه عضويا أو سيكولوجيا. كذلك فإنها تخضع لمبدأ الهرمية أى التوجه الرأسى من العام إلى الخاص إلى الشديد الخصوصية، أى التعامل مع عمل فنى محدد فى لحظة معينة وموضع محدد.

وليس من هدفنا فى هذه المقدمة، شرح فكرتنا عن السلوك الإنسانى عموما، أو التذوق الفنى خصوصا، ولكننا أردنا فحسب، أن تكون بمثابة المدخل أو التمهيد، الذى يمكن أن يمد القارئ ببعض الوضوح لما سوف يقابله بعد ذلك من أفكار فى سياق الكتاب، هذا الكتاب، الذى نرجو أن يكون بمثابة لبنة فى بناء الثقافة المعاصرة.

د. مصرى عبد الحميد حنورة

رئيس قسم الفلسفة وعلم النفس

كلية الآداب بجامعة المنيا

مراجع المقدمة

- حنورة، مصرى (١٩٨٠) الأسس الفنية للإبداع الفنى فى المسرحية، دار المعارف، القاهرة.
- ———— (١٩٧٩) الأسس الفنية للإبداع الفنى فى الرواية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.
- ———— (١٩٧٧) الخلق الفنى، دار المعارف، القاهرة.
- سويف، مصطفى (١٩٧٠) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة.

- Berlyne, D, E, (1974) *Studies in the new Experimental aesthetics,* Hemisphere publishing, Wwashington.
- Monroe, T. (1963) The psychology of Art., past, present and future, *Jour Aesth. Art.* critic., 21, 264 — 283.

الباب الأول

التذوق الفنى بين المبدع والمتلقى

الفصل الأول : خصائص التذوق الفنى
الفصل الثانى : التذوق الفنى عن المبدعين
الفصل الثالث : التذوق الفنى عند المتلقى

تمهيد

سنحاول فى هذا الباب، تقديم إطار نظرى لعملية التذوق الفنى، يعتمد على المفهوم الذى تبنيناه فى عدد من الدراسات، وهو مفهوم الأساس النفسى الفعال الذى قدَّمنا شرحاً مختصراً له فى مقدمة هذا الكتاب.

وليست بنا حاجة فى السياق الحالى إلى تقديم مزيد من الشرح والتفسير، فإن الفصل الأول، يتضمن فكرة عامة وشرحاً موجزاً لهذا المفهوم.

أما الفصل الثانى، فقد حاولنا فيه أن نقدِّم تصوراً لعملية التذوق الفنى عند المبدعين، وهذا التصور، مستمد من دراساتنا لعملية الإبداع الفنى، سواء عند كتاب الرواية أو كتاب المسرحية، أو غير ذلك من فنون الإبداع الأخرى.

وفى الفصل الثالث، دراسة عن التذوق الفنى عند المتلقى، على أساس أنه هو المستهدف بالعمل الفنى، وقد لاحظنا، فى هذه الدراسة أيضا، أن الأساس النفس الفعال يمكنه أن يفسر عملية التذوق الفنى عند المتلقين، بقدر ما يمكنه تفسيرها عند المبدعين.

الفصل الأول

خصائص التذوق الفنى

هناك من الظواهر ما يشد بغموضه التفكير الإنسانى، بحيث يصير قضية من القضايا التى يكثر من حولها الجدل، ويتزايد الاجتهاد، ونتيجة لهذا وذاك، نجد الآراء متضاربة والنتائج متباينة.

السلوك الإنسانى، على وجه العموم، من الأمور التى كانت من الغموض بحيث نسمع من حين لآخر، من يجادل حول إمكانية دراستها بالأسلوب التجريبى، لتفردها بخصائصها المتميزة، ولاستعصائها على الدراسة فيما يرى البعض، إذ إنها ظاهرة حية متغيرة لا يمكن الإمساك بها أو محاصرتها، فضلا عن أنها تصدر عن جهاز نفسى موغل فى العمق والتشعب.

وهناك من يرى على العكس من ذلك، أن السلوك الإنسانى، شأنه شأن جميع ظواهر الكون، ليس إلا ظاهرة مطروحة للدراسة، بل إن دراسة هذا السلوك، أيسر من دراسة كثير من الظواهر الأخرى، من حيث إن الباحث لن يصعد القمر، ولن يغوص فى أعماق المحيطات، ولن يجوب الفيافى ولن يحفر فى باطن الأرض، إنه بالأحرى سيتناول أموراً هى أقرب شىء فى الحياة إليه، تلك هى أمور سلوكه ونشاطه، ما كان ظاهراً منها وما كان باطناً.

والواقع أن السلوك الإنسانى، ليس من الشذوذ بالدرجة التى تدعو إلى البعد عنه وعدم التصدى له لصعوبته أو لاستحالة دراسته، كما أنه ليس من السهولة أو البساطة التى تجعل لكل من هب ودب الحق فى الإدلاء بدلوه، أو التشدق بما يعرف وبما لا يعرف، وصفاً أو تفسيراً لجوانب هذا السلوك. إن له – شأنه شأن أى ظاهرة طبيعية أخرى – مشكلاته المنهجية والموضوعية، وهذا هو التحدى الذى يواجهه علماء السلوك.

وربما كان السلوك الإبداعى والتذوق الفنى، من المناطق السلوكية التى دار حولها كلام

كثير، معظمه نتيجة تأملات استبطانية، وقد كانت فى جانب كبير منها، تكاد تقترب كثيراً من التفسير الموضوعى للظاهرة، ولكنها بعد كل شىء، مجرد تأملات فردية لا يعول عليها كثيراً، عندما نحاول أن نضع قاعدة أو قانوناً لتفسير الظواهر. فالشرط الأساسى لقبول أى فكرة فى سياق التفكير العلمى، هو أن تكون قابلة للاستعادة عندما يحاول باحث آخر - غير صاحب الفكرة الأصلى - أن يصل إلى نفس النتيجة، فيمر بما مر به الباحث الأول متبعاً نفس الإجراءات والمسالك. هنا، نكون بصدد أسلوب علمى للدراسة، يترتب عليه تراكم للمعرفة المحققة والتى تتجمع قطرة بعد قطرة حتى تكون نهراً متدفقاً، ومن البديهى، أن هذا لا يتم فى يوم أو فى ليلة، بل إنه ليستغرق وقتاً ويتطلب جهداً، ليس من فرد واحد، بل من كثيرين، قد يعيشون فى وقت واحد وقد يأتى جيل منهم بعد جيل.

وربما كان من الممكن أن نؤرخ لبداية اهتمام علم النفس التجريبى بدراسة الجماليات، بدءاً بما نشره فخنر Fechner منذ مائة عام تقريباً (١٨٧٦) حول مبادئ الإحساس الفنى وتذوق الجماليات (ابراهيم، ١٩٧٤) ومنذ ذلك الحين، بدأ الاهتمام بهذا الجانب من جوانب دراسات السلوك الإنسانى، تارة يتقدم وأخرى يتعثر، حتى جاءت الستينات من القرن الحالى، تحمل معها تياراً متدفقا من بحوث الإبداع وبحوث التذوق الفنى. ويبدو أن هناك علاقة كبيرة بين هذين النوعين من النشاط، تلك العلاقة التى تربط بينهما برباط متين، بحيث إنهما - فى تقديرنا - يتبادلان بينهما التأثير والتأثر سلباً وإيجاباً، فحين ينشط الإبداع، نلاحظ أن هذا يواكب فترة من فترات إزدهار النشاط التذوقى، والعكس صحيح أيضاً، فحين ينشط التذوق أو الإحساس بالجمال على وجه العموم، نلاحظ بزوغ صياغات فنية على درجة كبيرة من الجودة والإتقان. وهذا بالطبع، لا يمكن أن يكون قاعدة مطلقة من أى استثناء، فإننا لا بدَّ واجدون فترة من الفترات يضمحل فيها التذوق، ولكننا نلاحظ أن طفرة إبداعية قد تلت ذلك، الأمر الذى يستثير على الفور، ما يكمن فى نفوس الناس من تطلع إلى المعرفة وحب لاستكشاف الأسرار وبحث حول الجديد، وسعى نحو الأصيل، أى أننا هنا بإزاء منبه أو مثير حرك الكثير من الاستجابات، تلك الاستجابات التى تعمل بالتالى بمثابة مثيرات جديدة تحرك استجابات تالية وهكذا.

ربما نكون قد أطلنا كثيراً للتمهيد لموضوع التذوق الفنى ومكانته فى سياق الدراسات

العلمية الحديثة، ولكن قد يكون عذرنا مقبولا، حين نتصور مدى اللغط الذى يدور حول ظاهرة التذوق الفنى، ومعظمه ضرب فى الهواء دون عائد معقول.

ما هو التذوق الفنى:

يشير كثير من الدارسين إلى أن التذوق الفنى، هو عملية اتصال Communication، وعملية الاتصال، تقتضى وجود طرفين أحدهما هو المرسل والثانى هو المتلقى بينهما قناة للتوصيل، ورسالة محمولة على هذه القناة.

ومصادر الاتصال متنوعة ووسائله عديدة وأساليبه كثيرة، ولسنا بصدد تناول عناصر وأساليب ووسائل الاتصال، ولكننا نحاول أن نقف عنده باعتبار أن ما يقرره الدارسون المحدثون بخصوص انضواء عملية التذوق الفنى تحت لوائه، لما يستثير فينا إعادة التفكير حول ما كان سائداً من أفكار أو نظريات.

إن النظريات متعددة، فمنها نظرية الدوافع المحركة لعملية التذوق، ومنها نظرية التحليل النفسى، باعتبار أن التذوق نوع من التسامى بالطاقة البشرية، نحو نشاط رفيع، وهو فى نظر البعض، نشاط انسحابى، ولدى البعض، أن ما يتحكم فى عملية التذوق وخصائصها، هو ما يطلقون عليه اسم القطاع الذهبى فى الشىء موضوع التذوق (الشيخ، ١٩٧٨ ص ١-٥٢) باعتبار أن أى شىء له حجم معين ومساحة معينة. وحين تكون أجزاء هذا الشىء مرتبة وفقاً لنسب معينة (١:٢) مثلا كوجه الإنسان، حنيئذ يرى البعض القطاع الذهبى يتحقق فيه، حيث تكون المسافة من أسفل الذقن حتى أسفل الجبهة، تساوى ضعف المسافة من أسفل الجبهة إلى منبت شعر الرأس، وقل نفس الأمر فى أعمال التشكيل كلها: لكل موضوع قطاع ذهبى... إذا توفر، كان من الممكن أن ندرك فى الشىء درجة أو أخرى من درجات الجمال.

وأخيراً، بدأت تتقدم إلى الساحة نظرية جديدة، هى نظرية المعلومات، وما ترتب عليها من القول بأن التذوق هو عملية اتصال، يتوقف الكثير من خصائصها على كمية ونوع وخصائص المعلومات التى يطرحها المثير أو الموضوع الفنى موضوع التذوق، وما يتم خلال العملية من استيعاب وإثارة للأفكار وإعادة نظر، ثم المقارنة والتفضيل بين

نفس العمل وأعمال أخرى مركوزة فى عقل الإنسان.. إلخ، أى أنها عملية يمكن أن تشبه بدرجة أو بأخرى عمليات الضبط الذاتى السيبرنطيقا (Berlyne, 1974, P. 25)

والملاحظ أن كل نظرية تحاول أن تنظر إلى الموضوع من زاوية خاصة تتلاءم مع منطقها العام، وبذلك يمكن القول، أن كل نظرية قدمت وصفاً أو تفسيراً لعملية التذوق الفنى إنما قدمت جانباً واحداً من الصورة، حتى نظرية المعلومات المشار إليها، وما ترتب عليها من النظر إلى التذوق الفنى على أنه عملية اتصال، هذه النظرية أيضاً، وقعت فيما وقع فيه المفكرون السابقون، وما قدموه من نظريات مما سوف نتناوله بالحديث عند التعرض لبعض جوانب عملية التذوق الفنى.

والقول بأن التذوق الفنى عملية اتصال، لا يشير إلا إلى جانب واحد من العملية هو الجانب الشكلى أو الأسلوبى أو الظاهرى من العملية، ويبقى ما يترتب على أسلوب الإرسال والتلقى.

إن الرسالة الفنية (الموضوع الفنى) حين يقدمها صاحبها إلى الآخرين، فهو يضع فى اعتباره أن تكون الرسالة قابلة للفهم، أى لا تكون شيئاً بلا معنى، وهو يضع فى اعتباره أن تكون ذات قيمة بالنسبة لمن يتلقونها، وإلا فما هو الدافع الذى يمكن أن يحرك شخصاً ما، لكى يضيع وقته أمام أمر لا يعنيه.

لقد تم التوصل فى عدد من الدراسات (سويف ١٩٧٠، حنورة ١٩٧٧أ، ١٩٧٧ب، ١٩٧٩ أ، ب، ١٩٨٠) إلى أن العمل الفنى، رسالة موجهة من الأنا (المبدع) إلى الآخر (المتلقى)، بقصد التوصل إلى ما يمكن أن نطلق عليه: حالة (النحن) أى توحد الأنا والآخر فى حالة نفسية واحدة، تجمع بينهما وتزيل ما بينهما من فوارق واختلاف فى وجهات النظر والآراء والانفعالات.

أى أن المبدع يحاول أن يكسب المتلقى إلى صفه، ويقنعه بوجهة نظره، ومحاولة المبدع هنا، ليست من طراز دفاع المحامين فى المحاكم وأمام القضاء، وليست من قبيل البرهان المنطقى، أو الرياضى، الذى يسوق مقدمات لكى يصل منها إلى نتائج معينة لا يختلف بصددها اثنان.

إن الفنان هنا، لا يقدم مقدمات متفقاً عليها، لكى يرتب عليها نتائج ينبغى الاتفاق عليها كذلك، لأن الفن لا يمكن أن يقبل منه المباشرة، إنه إعادة خلق للواقع، وهو هنا لا يسلم بالواقع، إنه ينظر إليه من زاوية جديدة، ويراه برؤيا جديدة، تلك الرؤيا المختلفة عن رؤى الآخرين، ومن ثم، فكيف يمكن القول بأن التذوق الفنى عملية اتصال، على نحو ما نقبل القول بأن الاتصال التليفونى عملية اتصال... صحيح نحن نسلم بأن الاتصال هو الشبكة التى يلتقى عليها المرسل والمتلقى، ولكن العملية الفنية من أولها إلى آخرها تطرح شيئاً جديداً، إنها ليست فحسب مجرد توصيل، بل إن المتلقى حين يلقى عملا فنيا تثور لديه تساؤلات، وقد يتنبه على واقع نفسى كان يلازمه ولم يكن يدركه من قبل، وقد يعيد بناء خبراته التى سبق له وكونها، بحيث يصبح عالمه بعد ذلك غير عالمه من قبل.

المتذوق هنا أقرب إلى أن يكون مبدعاً، وهو مبدع ليس بالمجاز ولكنه مبدع على سبيل الحقيقة، وإبداعه إبداع داخلى، وإنجازه الإبداعى أعمال فنية فريدة تتحقق لأول ولآخر مرة، لأنها غير قابلة للتكرار أو للعرض على الآخرين، هى خاصة جدًّا، وخصوصيتها تنبع من كونها تحققت فى الداخل وعرضت على عين العقل، وتنسمت هواء الخيال، وتعمقت فى سراديب الوجدان، ثم أخذت طريقها لكى تنضاف إلى رصيد الخبرة المتكون فى البناء النفسى للإنسان.

ونحن حين نقبل القول بأن التذوق الفنى عملية اتصال، فإنما نقبله على أن نضيف إليه: أنه أيضاً عملية إبداع حقيقى وخلق فنى، وهذا هو الجانب المهم فى عملية التذوق، من حيث إن العمل الفنى ليس رسالة خبرية قابلة للتصديق أو التكذيب، إنها أكبر من ذلك، لأنها تمهد للإنسان الطرق وتعبد له الدروب التى يمكنه من خلالها تقبل الواقع كله أو رفضه، على أساس من الخبرة النفسية التى عاناها، والتى أصبح بعدها شيئاً جديداً غير ما كان من قبل.

الفن خبرة:

وربما كان ما يشير إليه جون ديوى فى كتابه (الفن خبرة) مما يلقى بعض الضوء على

هذا الجانب، حيث يرى: أن أهم خصائص التجربة الاستطيقية، تبدو كبذور تجارب الحياة عامة، فالإيقاع، يتمثل فى كون التجربة تمضى من بدايته إلى نهايته، وتوتر ناتج عن ظهور حاجة أو شبه حاجة أو تنبيه، ثم خفض للتوتر نتيجة للإشباع أو إزالة التنبه، وفى بلوغنا الإشباع تغير لمجال سلوكنا، مما يتضمن ظهور توتر جديد، يمضى بنا نحو خفضه، وهكذا تكون لحظة انتهاء خبرة ما، هى نفسها لحظة بدء خبرة أخرى، وبذلك تمضى الحياة فى سلسلة إيقاعية. أضف إلى ذلك، أن عنصر اللذة الاستطيقية، هذه اللذة التى تصحب تذوقنا للعمل الفنى، تتوفر بذورها أيضاً فى خبرات الحياة العادية، ذلك أن الخبرة إذ تمضى نحو الإشباع، يصحبها الشعور بالرضا، وقد يتضخم هذا الشعور أحياناً، حتى يصل إلى حد النشوة، والرضا والنشوة وما بينهما درجات من اللذة الجمالية (الاستطيقية) ثم إن الخبرة بمعناها الدقيق، تعنى أشد درجات الحيوية فى الكائن الحى، إنها تعنى التفاعل التام بين الذات وعالم الأشياء والأحداث (سويف ١٩٧٠ ص ٥٥).

نلاحظ من ذلك، أننا حين نتلقى عملا فنياً، فإننا نكون مهيئين بشكل أو بآخر لتلقيه، أى أن الإنسان لديه من الخصائص، ما يجعله قادراً على تلقى الرسالة، وهو حين يتلقى الرسالة، لا يشبه غيره من الناس حين يتلقاها تماماً، إن لكل منا أسلوبه الخاص فى تلقى الأعمال الفنية. صحيح أن هناك قدراً من التشابه بين أساليب الناس، ولكنهم مع ذلك، ليسوا متماثلين تماماً من حيث ما يخبرونه عند تلقيهم للعمل الفنى.

والتشابه والاختلاف فى الخبرة الإنسانية، هو مما يميز الإنسان عن غيره من كائنات هذا العالم الذى نعيش فيه، وربما سيمر وقت طويل قبل أن نستطيع الجزم بأننا قد كشفنا عن كل متغيرات هذا التشابه والاختلاف فى النفس البشرية، بما يترتب على ذلك من تنوع فى الخبرة البشرية الخاصة بتذوق عمل من أعمال الفن، أو مظهر من مظاهر الجمال.

وفى تيار الحياة المتدفق، نستطيع أن نعثر على هذه الخبرة فى كل وقت، سواء كنا أمام عمل فنى، أو أمام إجابة على سؤال، أو بسبيل طلب حاجة معينة من إنسان، أو طرح فكرة أو إذاعة خبر من الأخبار.

إننى من الممكن أن ألقى التحية أو أردها بأشكال متفاوتة، وهذا التفاوت، يمكن أن

يأخذ صوراً شتى، بدءًا من علو الصوت إلى تلوينه إلى سرعته، إلى ما يصاحب ذلك من مظاهر فى الوجه من عبوس إلى بشاشة إلى جمود فى التفاصيل، أو إلى إطار حيادى لا يفصح عما خلفه من انفعالات أو أفكار.

والفرد حين يتلقى الواقع المطروح عليه، سواء كان هذا الواقع عملا فنياً أو ظاهرة طبيعية، فإنه يحيل هذا الواقع الموضوعى إلى واقع ذاتى: لنقرأ معاً قول البحترى:

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً من الحسن حتى كاد أن يتكلما

ولنستمع إلى خليل مطران فى قوله:

ثاوٍ على صخر أصم وليت لى قلبـاً كهذى الصخـرة الصماء

إننا هنا بإزاء وصفين للطبيعة، البحترى بإنطلاقه وبشاشته، أشاع فى البيت حركة وحياة وحيوية، وخليل مطران الذى يبدو أنه كان مأزوما وهو فى حاله تلك، لايرى فى الصخرة إلا أنها صماء بلا قلب، وليس فيها من حيوية أو حياة، والسبب الكامن وراء الصورتين المتباينتين لوصف الطبيعة، أن البحترى تلقاها وهو فى حالة من الراحة النفسية، سمح له بأن يبصر فيها الجمال، أما مطران، فقد رأى الصخرة وهو مكتئب النفس مذبذب الوجدان. لنقرأ معاً لمطران قولا آخر لنبصر فيه وجهاً آخر للشاعر:

قـالوا لنـابليون ذات عشيـة إذ كان يرقب فى السماء الأنجما
هل بعد فتح الأرض من أمنية قال انظرونى كيف افتتح السما

والشاعر هنا فى حال نفسية، أبسط ما يقال فيها هو التفاؤل والتوثب والطموح والرؤيا المستقبلية، على عكس ما كان عليه حاله وهو يشكو إلى البحر اضطراب خواطره، ويتمنى لو كان له قلب صلد خال من المشاعر، أو ليس له أن يهتز أمام شىء أو أن ينفعل بشىء مما يهتز له أو ينفعل به سائر خلق الله.

الإطار المرجعى للخبرة الجمالية:

لكل منا إطاره المرجعى الخاص به، والإطار المرجعى يعنى بإيجاز، مجموعة من الأفكار

والمعتقدات والعادات التى تيسر للإنسان القيام بأعماله (إرسالا أو استقبالا) بيسر ودون مصاعب.

والإطار المرجعى فيما يقرر كارل روجرز - مسئول إلى حد كبير عن أسلوب كل منا فى تلقى الحياة والتعامل معها، وهو ليس مجموعة من القوالب الجاهزة، بحيث يستطيع أى إنسان أن يختار منها ما يشاء ويرفض ما لا يهواه. إن الحياة الثقافية للمجتمع والأفكار الواردة والتيارات الفكرية التى تموج بها حقبة من الحقب، تعمل عملها فى تنشئة وتنمية هذه الأطر، ومن ثم ،فمن الممكن أن نجد مجموعة من البشر، يشيع بينها نوع من الاتفاق إزاء قضية أو موضوع، ولكنهم بالرغم من هذا الاتفاق العام، لكل منهم أسلوبه فى التعامل مع هذا الموضوع أو تلك القضية (Rogers, 1972).

والخبرة الجمالية باعتبارها أحد جوانب الخبرة البشرية، تستند فى الواقع إلى الإطار المرجعى للمتذوق، وربما كان هذا هو المسئول عن استقرار أسلوب وعملية التذوق عند الفرد لفترة طويلة، بمعنى أنك لو عرضت عملا من الأعمال على الشخص اليوم، فغالب الظن أنه سيكون فيه رأيا له قدر من الثبات، يتكرر ظهوره إذا عرض عليه نفس العمل مرات بعد ذلك فى ظروف مماثلة. وهذا لا يتناقض بالطبع، مع ما سبق أن ذكرناه، من أنه من الممكن للإنسان وفقاً لحالته الوجدانية أن يغير من أسلوبه فى تلقى خبرات الحياة والفن، حيث إن الإطار المرجعى للمتذوق ليس مجرد دواليب آلية تتلقى الخبرة وتستجيب لها بشكل ميكانيكى، فالخبرة متنوعة وحالات النفس البشرية هى الأخرى متدفقة، ولكن من خلال هذا التنوع وهذا التدفق، يمكن أن نعثر على خط متصل، هو الذى يحفظ علينا استمرار حياتنا وكفاءتنا فى التعامل مع متغيرات الحياة.

بمعنى آخر، نستطيع أن نقول: إنه إذا أمكن لنا أن نضمن لمطران حالة نفسية كحالته عند جلوسه أمام البحر على صخرته الصماء، وظروفاً اجتماعية وطبيعية مماثلة، فغالب الظن أن رؤياه ستكون هى نفسها التى عاناها حينما كتب ما كتب من شعر فيه قدر لا بأس به من الاكتئاب والاضطراب.

وحين أقرأ مطران فى هذه القصيدة وأنا أمر بحالة مشابهة لحالته التى عبر عنها فى قصيدته، فغالب الظن، أن استقبالى للقصيدة سيختلف عما لو استقبلتها وأنا فى حال

أخرى من الانشراح والحبور، ومن هنا كان ثراء التجربة الإنسانية من ناحية، وخصوبة الخبرة الجمالية من ناحية أخرى.

لنقرأ معاً إيليا أبو ماضى فى طلاسمه حيث يقول:

رب قبح عند زيد هو حسن عند بكر
فهما ضدان فيه وهو وهم عند عمرو
فمن الصادق فيما يدعيه ليت شعرى
ولماذا ليس للحسن قياس؟ لست أدرى
قد رأيت الحسن ينسى مثلما تنسى العيوب
وطلوع الشمس يرجى مثلما يرجى الغروب
ورأيت الشر مثل الخير يمضى ويذوب
فلماذا أحسب الشر دخيلا؟ لست أدرى

وقد يبدو أن هذه التساؤلات التى يطرحها إيليا أبو ماضى، تساؤلات ميتافيزيقية لا علاقة لها بالواقع أو بتيار الحياة المتدفق، وقد يبدو لدى بعض القارئين المتسرعين للشعر، أن المسألة لا تعدو أن تكون تلاعباً بالألفاظ بقصد التلوين والتظليل من أجل تقديم صورة تشكيلية متسقة، قد يبدو هذا وقد يبدو ذاك، ولكن لنحاول أن نعيد قراءة هذه الأبيات من زاوية أخرى، تضع فى اعتبارها المتغيرات النفسية المتعلقة بعملية التذوق الفنى كما يعانيها فنان، أو كما يعانيها على وجه العموم إنسان، وما كان على الفنان إلا أن يعبر عن هذه المعاناة بما قدمه لنا فى هذه الأبيات من غموض المجال الاستطيقى أمام الفنان خاصة، وأمام الانسان على وجه العموم، بما سوف يرد فيه القول تفصيلا فيما بعد. وعملية الرصد الدقيق التى قدمها لنا الشاعر معبراً بها عن خبرة الإنسان الجمالية إزاء الواقع، تعبر بدرجة لا بأس بها من الدقة عن واقع له أهميته فى السلوك الإنسانى، ذلك هو ما اطلقنا عليه، من خلال عدد كبير من الدراسات التى دارت حول الإبداع الفنى، الاساس النفس الفعال Psychic Functional Constitution (حنورة، ١٩٧٧ أ، ١٩٧٧ ب، ١٩٧٨ أ، ١٩٧٨ ب، ١٩٨٠ب)

والأساس الفعال، ليس مجرد إطار معرفى أو وجدانى مما يشير إليه بعض الباحثين أمثال كارل روجرز (Rogers, 1972) وليس مجرد نسق اعتقادى مما يشير إليه هارفى (Harvey, 1964) والعاملون معه حين يقسمون الأفراد إلى أربعة أقسام، كل قسم يتميز بنسق معين أفضلها هو النسق الرابع وأدناها هو النسق الأولى الذى يتميز بالجمود والتصلب والمباشرة والجدب الخيالى، إنه حالة من التكامل النفسى أو مستوى ما من مستويات هذا التكامل، يطبع بطابعه كل ما يصدر عن الانسان من سلوك، فما هى طبيعة هذا الأساس النفسى الفعال؟ هذا ما تجيب عنه الفقرة التالية.

الأساس النفسى الفعال والخبرة لجمالية:

إنه هذه الحالة النفسية التى تتكون لدى الإنسان على مدى حياته الطويلة، تكون مسئولة عن تشكيل كل تصرفاته ودفعها فى طريق ذى مدى يتناسب مع فاعلية هذا الأساس، بل إن طبيعة الفعل الإنسانى نفسه، وما ينتج عن هذا الفعل من آثار، يجئ مشبعا بخصائص الأساس النفسى الفعال وحاملاً بصماته.

وقد كان من الممكن أن نطلق على هذه الحالة: «الطاقة النفسية» بدلا من أن نسميها بالأساس النفسى الفعال، ولكننا نعلم أن الطاقة ليست إلا جزءاً أو جانباً من هذا الأساس، والذى يتكون من الجوانب الأربعة التالية:

١ - الجانب الذهنى: بما يضمه من استعدادات عقلية وعمليات ذهنية معرفية.

٢ - الجانب الوجدانى: بمايضمه من دوافع وخصائص انفعالية وقيم واتجاهات وميول

٣ - الجانب الجمالى: بمايضمه من استعدادات جمالية وعمليات تشكيلية وميول تفصيلية وحب استطلاع وميل للاستكشاف وإيقاع مزاجى وفيزيقى يتميز به الفرد عن غيره من الأفراد

٤ - الجانب الاجتماعى: بما يضمه من تيارات ثقافية وحركات اجتماعية ومستوى اقتصادى وفرص متكافئه وحرية سياسية وشخصية وحقوق وواجبات ونماذج قيادية ومثل عليا... الخ.

هذه الجوانب الأربعة، يتكون كل جانب منها من عدد كبير من العناصر، ولكل عنصر جانبان: جانب سلبى وجانب إيجابى أو جانب تحفيزى وجانب تعويقى... الخ وحين تتهيأ للجوانب الإيجابية فرصة النمو، فإن هذا مما يدفع الأساس الفعال فى طريق الارتقاء، رغم أن كثيرا من عناصر هذا الأساس ذات أصول تكوينية ولادية أى أن الإنسان مولود بها، ولكنها مع ذلك، يمكن أن تنمو بحيث تصل إلى مستوى من السمو يجعلها فى قمة الفاعلية، وقد تعاق وتحبط، بما يجعلها تقف عند مستوى معين لا تتجاوزه ولاتتخطاه، وقد يجرى عليها من التدهور والانتكاس بسبب عدم التوازى فى نمو جانب فيها، أو انهيار جانب آخر نتيجة حادثة أو مرض أو إصابه... الخ وهو ما يجعل الفرد فى حالة من التناقض المعرفى والوجدانى.

وإذا نظرنا إلى هذا الأساس النفسى الفعال للخبرة الإنسانية من خلال عملية الارتقاء يمكن ملاحظة أنه يمر عبر ثلاثة مستويات هى:

١ - المستوى الأول: وهو المستوى العام حيث يتكون رصيد من الخبرة مستنداً إلى الجوانب البيولوجية والفيزيقية التى زود بها الفرد ومستعيناً بما تتيحه البيئة الاجتماعية والجغرافية من مصادر للنمو والاكتساب والتحفيز وبما تحمله وسائل الإعلام وقنوات التعليم من قيم ومعلومات، الأمر الذى يرسى اللبنات الأولى والعمد المحورية للأساس الفعال. وبقدر ما يتاح للفرد من مصادر تنمية فى مراحل حياته المبكرة، نتوقع أن يؤتى هذا فعله فيما يلى ذلك من مراحل، بما يعنيه ذلك من توجهه إلى قيم معينة وأنشطة بعينها، وتفضيلات خاصة ومثل يقتدى بها فى حياته. إن هذه المرحلة مسئولة إلى حد بعيد عن الفاعلية التى سوف يعالج بها المرء شئون حياته فى المستقبل، وهى مسئولة أيضاً، عما سوف يصل إليه من كفاءة فى الأداء واختيار للأدوار.

٢ - المستوى الثانى: وهو خطوة تالية للخطوة السابقة، على طريق أصبح محدداً تماماً بفعل التنشئة التى تعرض لها الفرد فى المستوى الأول، وفى هذا المستوى الثانى، تبدأ تبرز أمام الفرد قيم بعينها، أى أنه تضيق أمامه فرص الاختيار، لأنه أصبح إلى حد ما متخصصاً أو متجهاً بكل كيانه إلى مساحة معينة من النشاط، يحبها ويعجب بمن

يعملون فيها، ويحاول أن يتزود بما يساعده على أن يعايشها أكثر. والمستوى الثانى من الأساس الفعال، هو الذى يثبت أقدام الفرد على نوع الخبرة المختارة، ويأخذ بيده إلى ممارسة تلك الخبرة بشكل عام، وقد يبدأ بالمحاكاة والتجريب التلقائى العشوائى، إلى أن يصل إلى مرحلة من التخصص يعرف عندها الفرد بأسلوبه، بحيث يدل عليه كما تدل البصمة على صاحبها.

٣ - **المستوى الثالث:** هنا يكون المرء قد وصل إلى حالة من النضج، تجعله قادراً على أن يحمل على عاتقه مهمة تنفيذ عمل كامل، أو تنفيذ جزء من عمل كامل، أى أن يواجه الواقع منفرداً ومستقلا ومتميزاً عن غيره من الأفراد.. وغير خاف أن تلك المرحلة الثالثة، هى مجرد خطوة فى طريق ارتقاء الإنسان، والشخص أيًّا كان نوع سلوكه، يستفيد من خبرة حياته الماضية بمرحلتيها: المرحلة العامة الأولى والتى ستظل تطبع صاحبها بطابعها إلى الأبد، والمرحلة الثانية «الخاصة» التى تميز أسلوبه، وتحدد ملامحه، بحيث إذا واجه عملا استمد من الطاقة المترسبة لديه ما يتناول به هذا العمل، وما يتجاوز به المصاعب ويتخطى به العقبات.

والتذوق الفنى، ليس استثناء من ذلك بحسبانه أحد جوانب النشاط البشرى.

لننظر فى الجوانب الأربعة للأساس الفعال، ونحاول أن نستعين بها فى تفسير مبدئى لخبرة التذوق، على أن نعود إلى مزيد من التفصيل عند التعرض بالحديث لخبرة المبدع والمتلقى بالتذوق الفنى فى الفصلين التاليين.

١ - **البعد العقلى والتذوق:** إنه لمن نافلة القول، الإشارة إلى أن المتذوق، لابد أن يكون مستمتعاً بكفاءة عقلية معقولة، وإلا فإنه من غير المتصور، أن يكون الأبله أو الفصامى، قادراً على إصدار أحكام تفضيلية مشابهة لما يصدره الأسوياء، وعلى سبيل المثال، فقد اتضح أن الأسوياء متفوقون على الفصاميين فى عدد من الخصائص العقلية المتعلقة بالسلوك الإبداعى، وهو هذا السلوك الذى اتضح من أكثر من دراسة أنه فى جانب أساسى منه يستند إلى خبرة استطيقية (جمالية)، ومن ثم، فليس من المستساغ القول مع بعض هواة العلم أو مع بعض الظرفاء، أن الجنون فنون، وأن العبقرى أقرب لأن يكون ذا عاهة عقلية... الخ، وهو الأمر الذى يمكن أن يحمل معه مظنة أن يكون

المبدع قد صار مبدعاً، لأنه إنسان مجنون، وواقع الأمر، أن المبدع أصبح مبدعاً لأنه يتمتع بطاقة عقلية مرتفعة، ويحسن استثمار تلك الطاقة فى عمليات ذهنية متفوقة (Soueif and Farag, 1971 ؛ حنورة، ١٩٧٧ أ، ب).

ونفس القول، يمكن أن ينسحب على المتذوق أيضاً، فليس من المستساغ كذلك، أن نعرض على الأعمى لوحة فنية ونطلب إليه تقييمها، قد يمكن له أن يستمع إلى لحن ويقيمه، والسبب، أن طاقته الذهنية المرتبطة بشكل ما بحواسه، مستندة إلى حاسة السمع، فضلا عن أن نوعاً ما من التعويض، يمكن أن يؤدى إلى تفوق فى الإدراك السمعى مما يجعل الكفيف أقدر، أحياناً من غير المبصر على إصدار أحكام تقويمية لما يسمعه.

ما نريد أن نؤكده هنا، هو أن التذوق الفنى، يستند – باعتباره فى أحد جوانبه مما يتطلب إصدار أحكام تقويمية على منتجات فنية – يستند إلى كفاءة عقلية عالية، لا نغالى إذا قلنا: إنها قد تكون أحياناً أعلى من الكفاءة العقلية المطلوبة للإبداع الفنى..

٢ – **التذوق الفنى والجانب الوجدانى**: يضم الجانب الوجدانى، خصال الشخصية والدوافع والقيم والاتجاهات والميول، وكل هذه المتغيرات، تكوِّن ما يعرف باسم «الشخصية»، بحيث تصبح تلك الشخصية هى ما يميز الشخص عن غيره من الناس، بما تضمه من تنظيمات فريدة لهذه الخصائص، والتى تكون على درجة لا بأس بها من الاستقرار والاتساق، وربما كان من أهم الجوانب التى نجد بينها وبين التذوق علاقة ظاهرة، ما يطلق عليه «عدم اليقين» Uncertainty.

وعدم اليقين، خصيصة فى الشخصية ذات مستويات مختلفة عند الأفراد المختلفين وعدم اليقين هذا، هو تقدير لما يتميز به الفرد من قدرة على القطع بحكم نهائى إزاء أمر من الأمور.

وقد انتهت الدراسات المتعددة، إلى أن الشخص الذى يتمتع بجانب معقول (أو متوسط) من هذا البعد، أى الذى لا يقطع باليقين الفورى سلباً أو إيجاباً أمام أى مثير أو منبه مما يعرض له، هذا الفرد، يتمتع بقدر أكبر من الاستعداد الاستطيقى بما يمكنه من

تجاوز العقبات التى تعرض له إزاء الموضوعات المطروحة ولنعد قراءة أبيات الطلاسم لإيليا أبو ماضى، فقد نعثر على هذا المعنى الذى انتهى إليه باحثون كثيرون، مثل مونسينجر وكيسين وهير وبيرلين (Berlyne, 1974).

وتلتقى معظم هذه الدراسات، حول نتيجة عامة مؤداها: أن عدم اليقين الكامل، يشبه التأكد الكامل فى كف استجابات الخبرة الجمالية (الاستطيقية)، وأن الحد الأمثل لعدم اليقين، هو درجة متوسطة منه، بحيث تترك شعاعاً من الأمل والطموح وحب الاستطلاع والرغبة فى استكشاف المجهول، للوصول إلى اليقين أو ما يقترب منه، وبحيث لا يكون هذا الحد من عدم اليقين من الضآلة بحيث تكون قرارات الإنسان فورية أو مباشرة، لا تتوقف من أجل التأمل، ولا تتعمق وراء أسطح الظواهر، كما لا ينبغى أن يكون عدم اليقين من الضخامة بحيث يصيب الفرد بالعجز والتوقف عن الحكم، والإحباط واليأس بما يستتبع ذلك من عدم ثقة فى النفس واتخاذ موقف مضاد، وزيادة مستوى التوتر والعجز عن تحمل الغموض، وما يقود إليه ذلك من سلوك انسحابى أو سلوك هدم وتحطيم شبيه بكل مواقف عدم تحمل الغموض. (الشيخ، ١٩٧٨ ص ٥٢؛ فراج، ١٩٧١).

وهناك متغيرات أخرى كثيرة فى الشخصية، منها التصلب والمرونة وقوة (الأنا) والعصابية (أى الميل للمرض النفسى) والانطواء والانبساط، وهى جميعها متغيرات تتفاوت حظوظ الناس منها، ويمكن قياسها وتحديد درجاتها.

وحين نقول: إن الأساس النفسى الفعال فى جانب منه، هو عبارة عن خصائص وجدانية متفاعلة مع باقى الجوانب، فإننا نشير بذلك إلى أن المستوى الأمثل من تلك الخصائص، هو ما يتلاءم مع ما يتمتع به الإنسان من جوانب أخرى، سواء كانت عقلية أو جمالية.

وحين يزداد – مثلا – مستوى الطموح عند الشخص بما لا يتلاءم مع قدرة هذا الفرد، فمن المتوقع أن يصاب الشخص بالإحباط والعجز، وهذا شبيه بما يحدث حين نعرض على شخص محدود الثقافة لوحة سيريالية أو قصيدة من الشعر الرمزى. إنه من المتوقع أن يصاب الفرد بما يشبه حالة الضياع النفسى Psychological disorientation، وقد

لا يقوى على مواصلة النظر أو الاستماع، بل قد نجده يهرب أو ينسحب، أو يصدر منه سلوك عدوانى.. الخ.

إذن، فإن الأساس النفسى الفعال، لابدَّ أن يكون فى حالة من النشاط المتوازن بين عناصره الأربعة، لكى يتمكن الإنسان المتذوق من تلقى الموضوع بحالة من الهدوء والاستقرار والكفاءة، وهو ما ينعكس فى النهاية على نوع الحكم التفضيلى الذى يصدره، وينعكس أيضاً فى نفس الوقت، على الخبرة الشعورية التى تتحقق له قدراً من التذوق.

وعلينا هنا أن نلاحظ: أن العمل الفنى هو الآخر، له دور بارز فى عملية التذوق، فليس الأساس النفسى الفعال هو كل شىء فى العملية التذوقية، كلا، إنه ليس إلا الوعاء الذى يستقبل العناصر المطروحة، ويقوم بعد ذلك بمعالجة تلك العناصر، بما يؤدى إلى أحكام وتفضيلات وتقييمات وخبرات متنوعة من السرور أو الكدر أو البهجة أو الاكتئاب... الخ.

٣ - **الجانب الاجتماعى والتذوق الفنى:** لا شك أن نوع الثقافة الذى يتعرض له الانسان، يسهم بدرجة كبيرة فى وجدانه وقيمه، ويمكن لنا أن نستوثق من صحة ذلك، حين يتاح لنا نحن العربَ لأول مرة، الاستماع إلى موسيقى غربية من النوع الكلاسيك.. إن كل من مر بهذه الخبرة، قد تحملها فى المرة الأولى على مضض وصبر عليها، وحاول أن يجهد نفسه لكى لا ينفر منها، وقد تكون هذه هى المرة الأخيرة له مع مثل هذا النوع من الإنتاج الفنى. ونفس الأمر، ينطبق على الشخص الذى نشأ فى بيئة غربية، ويتعرض لأول مرة للحن شرقى. إن ما سيصيبه هو فى أغلب الأحوال، نوع من عدم الفهم أو العجز عن المواصلة.

هذا نموذج واحد لما يمكن أن تلعبه الثقافة فى عملية التذوق الفنى، ولكن ليس هذا هو أهم ما فى العملية. إن عمليات التنشئة والثقافة والتطبيع والتربية والاحتضان، يمكن أن تمد الفرد بأصول تفضيلاته، كما أنها تقدم له النماذج المختارة، وأساليب السلوك المحبذة، وهو ما يؤدى فى النهاية إلى شبكة متماسكة من المتغيرات، يصعب الانفكاك منها فيما بعد عندما يكبر الإنسان أن معتقداته وقيمه وخصاله الوجدانية واستعداداته العقلية، أصبحت مركبة بشكل نسيجى متداخل اللحمة والسدى، وبقدر التماسك الذى يصيب هذا البناء،

خاصة إذا كان البناء قد أسس على أنواع هابطة من القيم، وأشكال متدهورة من التفضيلات، فإننا مما لا ريب فيه، سنواجه بإنسان فج فى النهاية، غير قادر على التطور أو التكيف مع مقتضيات الأوضاع الجديدة، مما يعرض له فى الحياة.

وحينما يكون التذوق الفنى بحكم تعريفه لدى بعض الدارسين، هو الاستمتاع بما يعرض لنا فى حياتنا من مثيرات جمالية، سواء كانت صناعية أو طبيعية، فإنه من المتوقع أن يكون نصيب هذا الإنسان الفج من الاستمتاع محدوداً بحكم عجزه عن ممارسة خبرة الخلق الفنى الداخلى التى أشرنا إليها فى صدر هذا الفصل، وهو ما ينعكس فى النهاية على كل سلوكه، فى منزله وعمله ومع أسرته وأصدقائه ومعارفه، بل ومع كل من يلقاه من البشر، وفى كل لحظة من لحظات الحياة وأمام أى منبه أو مثير.

٤ - التذوق الفنى والبعد الجمالى من الأساس الفعال: ذكرنا أن الأساس الفعال حالة نفسية على قدر من الاستقرار، ولكنها حالة نشطة فى تعاملها مع الواقع، وبقدر نشاطها وفاعليتها، يجيء سلوك الإنسان، وما يترتب على هذا السلوك من نتائج وإنتاج.

والبعد الجمالى من الأساس الفعال، يعنى ببساطة، مجموعة من الاستعدادات والعمليات، مثل حب الاستطلاع والاستكشاف والإيقاع الشخصى أى السرعة فى الأداء والاستجابة والتشكيل والميل للبسيط أو المعقد وتفضيل الألوان والأحجام والمغلق أو المفتوح.. الخ. ومن الواضح، أن هذه الجوانب يصعب علينا تصنيفها فى البعد الذهنى، كما أنه يصعب علينا تصنيفها فى البعد الوجدانى، ومن ثم، فقد يكون من المعقول النظر إليها باعتبارها فئة مستقلة من الأساس الفعال.

ودورها فى عملية التذوق الفنى مما لا يمكن إنكاره، وعلى سبيل المثال، فقد وجد هولمان (Hallman, 1966) فى دراسة له عن التذوق والخبرة الإبداعية أن التذوق يمر بنفس المراحل التى يمر بها المبدع وهو يقوم بعملية الإبداع، تلك المراحل الأربعة التى أشار إليها كثير من الباحثين، باعتبارها مراحل أساسية ومميزة لخط سير عملية الإبداع وهى:

١ - مرحلة الاستعداد.

٢ - مرحلة الاختمار.

٣ - مرحلة الإشراق.

٤ - مرحلة التحقيق أو الامتلاك والتنفيذ (Wallas 1926).

أى أن المتذوق يمر بجهد تشكيلى أساسى، وبمعنى آخر، يعيد بناء العمل الفنى مرة أخرى من خلال السير فى نفس الدرب الذى سار فيه الفنان المبدع.

وحين نقرأ دراسة رودلف ارنهيم عن عملية الإبداع لدى بيكاسو، نلاحظ أنه حاول بالفعل - كدارس وناقد ومتذوق - أن يقطع نفس المرحلة التى قطعها بيكاسو وهو يقوم برسم لوحة الجرنيكا (Arnhein, 1962).

نقول بإيجاز: إن الأساس النفسى الفعال، يمكنه أن يفسر لنا عملية التذوق الفنى، ولكن كيف تمضى العملية؟ إن ما قدمناه حتى الآن، مجرد نظر إلى الموضوع من الخارج، من حيث الأعمدة والطوابق التى تحدد إطار العملية، ولكن ماذا يتم داخل هذا البناء؟ وما هى المراحل وأوجه المعاناة التى يتعرض لها المتذوق؟

هذا ما سوف نحاول الكشف عنه فى الفصْلين التاليين: عن التذوق الفنى عند المبدعين والتذوق الفنى عند المتلقين.

مراجع الفصل الأول

- إبراهيم، عبد الستار (١٩٧٤) التذوق الفنى فى: **السلوك الإنسانى**، دار الكتب الجامعية، الاسكندرية.
- الشيخ، عبد السلام (١٩٧٨) بعض متغيرات الشخصية الشارطة لتفضيل متغيرات الفنون، دكتوراه علم نفس، جامعة القاهرة.
- حنورة، مصرى (١٩٨٠) **الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية**، دار المعارف، القاهرة.
- ———— (١٩٧٩ أ) الأساس النفسى الفعال والإبداع الفنى لدى الممثل، **الكتاب السنوى فى التربية وعلم النفس، المجلد السادس**، ص ٢٠٧ - دار الثقافة للطبع والنشر، القاهرة.
- ———— (١٩٧٩ ب) **الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.
- ———— (١٩٧٨ أ) الإبداع الفنى بين الواقع والأسطورة، **مجلة الفيصل**، سبتمبر ١٩٧٨ ص.٦٠.
- ———— (١٩٧٨ ب) الحوار الداخلى ودراما الأفكار. مجلة المعرفة العدد ١٩٦، ص: ٢٨
  (١٩٧٧ ب) **الخلق الفنى** - دار المعارف، القاهرة.
- سويف، مصطفى (١٩٧٠) **الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة**، دار المعارف - القاهرة.
- فراج، محمد فرغلى (١٩٧١.) مرضى النفوس فى تطرفهم واعتدالهم، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.

- Arnheim, R. (1962) *Picasso's Guernica*, Faber & Faber, London.
- Berlyne, D.E. (1974) *Studies in the new experimental aesthetics*, Hemesphere publishing, Washington.
- English, H.B. & English, A.C. (1958)*A Comprehenisve Dictionary of psychological and psychoianalytical terms*, Longman, New York.
- Hallman, R. (1966) Aesthetic pleasure and creative process, *Jour. Hum. psychol.*, Fall 1966.
- Harvey, O.J. (1974) General Nature and Function of belief systems, (memeographed).
- Rogers, C. (1972) *Toward atheory of Crativity*, (in: vernon, P. (1972) *creativity*, pp. 69-, penguin)
- Soueif, M.I. & Farag, S.E. (1971) Creative thinking Aptitudes in schizophrenics, *Science De L'art*, *8*, 1, 51–60.
- Wallas, G. (1926) *Art of thought*, Harcourt, New York.

الفصل الثانى

التذوق الفنى عند المبدعين

مقدمة:

قدمنا فى الفصل السابق إطاراً نظريًّا عامًّا للتذوق الفنى، حاولنا فيه أن نبرز أهم الخصائص والمبادئ التى تحكم هذا النشاط الإنسانى.

وقد طرحنا عدداً من التعريفات للتذوق الفنى، وانتهينا منها إلى القول بأنه من الضرورى، النظر إلى هذا النشاط فى إطار الأبعاد والخصائص المكونة لأى سلوك إنسانى. وقد حاولنا أن نبرز أن الأطار المرجعى بأبعاده المختلفة، معرفية ووجدانية وتعبيرية واجتماعية، هذا الإطار، يلعب دوراً أساسيًّا فى تشكيل أسلوب التلقى والتذوق الفنى، وهو ما وجدنا له صدىً لدى شاعر عربى كبير، هو إيليا أبو ماضى حين يقول:

رب قبح عند زيد   هو حسن عند بكر
فهما ضدان فيه   وهو وهم عند عمرو

ومن رأينا أن الخبرة الجمالية أو النشاط التذوقى، إنما ينبع أساساً من بناء نفسى متماسك، أطلقنا عليه «اسم الأساس النفسى الفعال» (حنورة ١٩٨٠، ص٢٢٣) بمستوياته الثلاثة وأبعاده الأربعة.

وقد أوضحنا أن الإنسان يمر بثلاثة مستويات، قبل أن يصل إلى كمال الإجادة لعمل من الأعمال، المستوى الأول مستوى التأهل العام والتنشئة الأساسية والاكتساب المتشعب بخبرات الحياة والمجتمع وثقافة العصر وفلسفة التاريخ... الخ، وهذا هو المستوى العام من الارتقاء، ثم ينتقل الشخص إلى نوع مَن التخصص فى مجال من المجالات مستفيداً بما تم له تحصيله واكتسابه، ثم ينتقل إلى ممارسة فعل من الأفعال إبداعاً أو تقليداً أوتذوقاً.

وفى كل مستوى من تلك المستويات الثلاث، فإن نشاط الإنسان يستمد خصائصه ويكتسب ملامحه من أبعاد أربعة أساسية هى:

١ - البعد المعرفى العقلى الذهنى: بقدراته واستعداداته وعملياته المعرفية... الخ.

٢ - البعد الوجدانى بما تضمنه من دوافع وقيم شخصية واتجاهات وميول وخصائص وجدانية.

٣ - والبعد الجمالى: بما يحتويه من خصائص تشكيلية وأساليب تفضيل وإيقاع شخصى. الخ.

٤ - والبعد الاجتماعى ممثلة فيه قيم الجماعة وأعمالها وآلامها وهمومها، وما قدمته إليه تلك الجماعة من تيسيرات وما تبثه فى طريقه من معوقات.

والذى نود أن نؤكده ونوجه إليه الاهتمام، هو أن الفعل الإنسانى - أى فعل - يكتسب خصائصه الأساسية من هذه الأبعاد الأربعة، فليس هناك فعل عقلى محض أو نشاط ذو خصائص وجدانية فقط أو سلوك يعتمد على البعد الجمالى وحسب... كلا، فالسلوك الإنسانى فى أى جزئية من جزئياته مركب من تلك الأبعاد الأربعة بنسب مختلفة، ومن هنا، يأتى فعلا متفوقاً أو متهرئاً أو غير موجه بالقدر الكافى لتحقيق الهدف الذى يسعى إليه صاحب هذا السلوك.

وحينما يمارس الإنسان خبرة التذوق، فإنه فى نشاطه ذلك ، يكون عرضة لمؤثرات متعددة قادمة من الخارج وصادرة من داخله أيضاً، ولكنها جميعاً خبرات تنصهر فى بوتقة هذا الأساس النفسى الفعال، الذى يعمل من خلال أجهزته (أبعاده) الأربعة التى هى بمثابة مرشحات سيكولوجية، تسمح بالمرور أو عدم المرور لما يتسق مع المكونات والقوالب الأساسية للأساس النفسى الفعال.

كان هذا هو ما حاولنا أن نمهد به، لكى نتناول خبرة التذوق الفنى سواء عند المبدعين أو عند المتلقين، وفى هذا الفصل، سنجتهد فى أن نقترب بقدر المستطاع من السلوك التذوقى عند مبدعى الفنون والآداب.

أهمية دراسة التذوق عند المبدعين:

فى دراسة لمايكل والاش بعنوان: الفن والعلم والتمثيل: نحو علم نفس تجريبى للجماليات (Wallash, 1964) يقول: ربما كان أبرز ما تميزت به إنتاجات الإنسان، نشاطه فى مجال الفن، ولذلك، فإنه من الغريب أن معظم علماء النفس التجريبى، قد أبدوا اهتماماً ضئيلا بدراسة الجماليات، باستثناء عدد قليل من الباحثين، من أمثال أرنهيم وفارنسوورث ومونرو وشون.

وإذا كان ذلك صحيحاً بالنسبة لدراسة الجماليات من قبل علماء النفس لدى المتلقى - وهو ما سوف نعرض له فى جزء تالٍ من هذا الفصل - فإنه أكثر صحة، وأكثر غرابة أيضاً، بالنسبة لضآلة الاهتمام بدراسة السلوك التذوقى لدى المبدعين أنفسهم.

لقد اهتم ارنهيم على سبيل المثال، بدراسة العملية الإبداعية لدى بيكاسو (Arnheim, 1962) وقدم بعض الأفكار فى عدد من دراساته الأخرى (Arnheim, 1966)، ولكن جل اهتمامه كان متعلقاً إما بالحديث عن السلوك الإبداعى لدى المبدعين فحسب أو بالخبرة الجمالية لدى المتلقين أنفسهم.

والأمر المثير للاهتمام، هو أن الباحثين يهتمون بالخبرة الجمالية لدى المتذوقين، دون اهتمام كبير بالكشف عن أبعاد تلك الخبرة وخصائصها لدى أولئك الذين أنتجوا الأعمال الإبداعية المثيرة لتلك الخبرة الجمالية.

وقد يبدو أن إطلاق مثل هذا الحكم، فيه كثير من التطرف، ولكن ربما يشفع لنا أننا حين ننظر فى محصلة نتائج عدد كبير من الباحثين، من أمثال جيلفورد: وميدنيك وماسلو وشتاين: (Guilford, 1971; Mednick, 1962; Maslow, 1962 Stein; 1974; 1975) سنلاحظ أن جل اهتمامهم، كان موجهاً إما إلى العمليات المعرفية والاستعدادات العقلية، أو إلى الخصائص الوجدانية والسمات المزاجية. وقليل هم الباحثون الذين اقتربوا من دراسة هذا الجانب - المتعلق بالخبرة الجمالية - لدى المبدعين.

وقد يسأل سائل: وماذا فى تلك الخبرة إلا أن تكون عمليات معرفية ذهنية متعلقة

بالتخطيط والتقييم والفهم؟.... الخ، أو بالعناصر الوجدانية كالدوافع والعواطف والانفعالات.. الخ؟ بمعنى آخر، أن البعض قد يتساءل عما إذا كانت توجد خبرة أخرى ذات خصائص مختلفة عن تلك الخصائص المتعلقة بالاستعدادات والقدرات والدوافع والمشاعر المحركة لعملية الابداع، والتى تساهم فى تجاوز المصاعب وتخطى العقبات التى قد تنشأ فى لحظة أو أخرى، وتقف حائلا دون بلوغ المبدع إلى هدفه.

والإجابة المبدئية التى نستطيع أن نقدمها فى هذا السياق، هى أجل:

هناك جانب آخر له أهمية بارزة ووزن كبير، وبعد ليس متعلقاً بدفع المبدع إلى العمل أو مساعدته على تجاوز المصاعب وتحمل الغموض أثناء الأداء الإبداعى فحسب، ولكنه يكاد يكون باباً مستقلا فى السلوك الإبداعى. إنه عبارة عن تذوق المبدع لعمله، وهو تذوق من نوع خاص.

إن المبدع حين يعمل – فإنه ليس فحسب يرص أجزاء إلى بعضها ليُخرج فى النهاية عملا ذا أبعاد رياضية معروفة له سلفاً. إن المبدع وهو يعمل إنما يمر بخبرة تكاد تكون مماثلة لتلك التى يمر بها المتلقى لهذا العمل، بل إننا لنكاد نقول: إن المبدع هو أول المتلقين لهذا العمل، وهو يتذوقه جزئية جزئية، ثم ينظر إليه من على بعد.

وربما كانت إشارة جون آردن إجابة على سؤال وجه إليه، عما إذا كان يحضر بروفات الاستعداد rehearsal لمسرحياته ربما كان لها أهمية خاصة إذ يقول: «عموماً لقد كنت محظوظاً مع المخرجين الذين عملت معهم، ولقد كنت أستمع إليهم عن قرب عند إنتاج مسرحياتى. إننى أذهب إلى البروفات، وهناك بعض مشاهد من مسرحيات قمت بإخراجها بنفسى، إننى مؤمن إلى حد بعيد، بأهمية حضور المؤلف العرض الأول لمسرحيته» (Wager, 1966 p. 247) ويقول فى موضع آخر، ردًّا على سؤال، عما إذا كان قد حاول إعادة كتابة بعض ما سبق له كتابته، «إنه من الصعب جدًّا العودة إلى الخلف للقيام بما يمكن أن نسميه تصويبات عقلية لشكل المسرحية.. إن خطئى الأساسى ككاتب، هو الانغماس فى الاستمتاع بالأفكار المضيئة التى تعرض لى عندما أقوم بالعمل فى مسرحية ما، ناسياً ما هو الموضوع الذى ينبغى أن تدور حوله المسرحية، إننى دائماً أفعل

ذلك. إننى أحياناً ما اتنبه إليه، وأحياناً أخرى ما يتنبه إليه شخص آخر، ومن ثم فإننى أعود إليه وأصوبه».

إن المبدع هو أول متذوق لعمله، هذه حقيقة لا مراء فيها، ولكن كيف يتذوق المبدع عملا لم يكتمل؟ إن المبدع هنا يتلقى العمل على مراحل. صحيح أنه هو الذى يبدعه، ولكنه لا يبدعه جزءاً جزءاً. ومعنى أنه يدركه مجرد أجزاء، فهذا يعنى أننا بإزاء عملية تذوق من نوع شاذ وغريب. فإما أن المبدع وهو يتذوق عمله طراز فريد من المتذوقين من حيث إنه لا يتلقى هذا العمل دفعة واحدة كسائر المتلقين وبالتالى فإن أسلوبه فى التذوق لابد وأن يكون مختلفاً عن أسلوب جمهور المتلقين لهذا العمل، وإما أن المتلقين لديهم أسلوبهم فى تلقى العمل الفنى بنفس الطريقة التى يتلقاها بها المبدع، أى أنهم يمرون بنفس خبرة الإبداع، أى أنهم يعايشون نشأة العمل، من خلال التخيل، ويعبرون معه رحلة الحياة التى مضى فيها حتى اكتمل وصار عملا فنيًّا منتهياً أو تامًّا.

إن هذا الرأى، هو ما يميل إليه باحث حاول أن يدرس الخبرة التذوقية عند المتلقين، هو هولمان (Hallman, 1966) حيث رأى: أن المتذوق يمر بنفس المراحل الأربعة التى يمر بها المبدع، والتى سبقت الإشارة إليها من قبل، وهى مراحل الاستعداد والاختمار والإشراق والتنفيذ.

وقد لاحظنا أن رودلف أرنهيم، كدارس للعملية الإبداعية، قد مر خلال استكشافه لحقيقة عملية الإبداع لدى بيكاسو – بمراحل تشبه ما يمر به المبدعون أنفسهم، وهو بإزاء محاولة فك طلاسم لوحة جرنيكا، من حيث عملية النمو التى تعرضت لها حتى أصبحت هى ما نشهده الآن (انظر: حنورة، ١٩٧٩)

وعلى العموم، فإن خبرة المتلقى للعمل، إذا جاز أن نشبهها بخبرة المبدع حين يكون واقعاً تحت سطوة الموقف الإبداعى، إنما هى خبرة تذوقية لها شرائطها وخصائصها. وإذا كنا نميل إلى إيجاد أوجه شبه بينها وبين خبرة المبدع وهو يعمل، فإن هذا فى الواقع نوع من التبسيط والتشبيه مما لا ينبغى لنا أن نستخدمه كقاعدة أو مبدأ، ننطلق منه لتفسير جميع خصائص عملية التذوق.

إننا الآن بإزاء مبدع يعمل فى عمل ما، يبدأ بذرة صغيرة أو جرثومة محدودة الحجم والأثر، وينمو معه ومن خلاله وبشكل تبادلى، إلى أن يصل العمل وصاحبه إلى مرحلة المفارقة. فما هى خصائص تلك الرحلة التى تبدأ بخبرة الاستكشاف فى البداية، ثم تمر أثناء التنفيذ بخبرة التشكيل، ثم تنتهى فى النهاية بخبرة الاستمتاع؟ لنبدأ من البداية.

بداية تلقى الخبرة:

لقد توصلنا فى أكثر من دراسة إلى أن المبدع حين يبدأ العمل، فإنه لا يبدؤه من فراغ. إن وراءه تاريخاً طويلا من الخبرة والتجربة والمعايشة، لدرجة يمكن لنا معها القول، بأنه أصبح ذا وجهة نظر متماسكة. صحيح أنها ليست كاملة ونهائية، وإلا لما عمل وتواصل مع غيره وطرح أفكاره ليتلقى عليها ردوداً واستجابات، كلا! ما قصدنا إلى هذا ولا هدفنا إليه. فإن المبدع، وكل أعماله الإبداعية، بمثابة مشروع لا يصل إلى نهايته مطلقاً، ومن ثم، فإن خبرته وتجربته، التى تصل به إلى وجهة نظر متماسكة، إنما تمثل نواة يعتقد أنها على درجة من الصلابة، وهى نواة تصنفه فى موقع معين، يجد أنه فيه ينتمى إلى جماعة لها قيمها واتجاهاتها. وانتماؤه هذا، يفرض عليه أن يحافظ على هذه الجماعة، وحفاظه عليها، يفرض عليه أسلوب العمل معها، وعمله كما نتوقع، ينتمى إلى دائرة ما يجيده من صنوف الإبداع وضروبه. وهذا الأسلوب الذى يتبناه المبدع، يجعله قادراً وراغباً فى نفس الوقت، فى استشفاف الواقع المحيط به، والكشف عما به من عيوب، وما فيه من ثغرات، غير ناس بالطبع أن هناك مواضع للجمال يستمتع بها، على طريقته الخاصة، وهو يدعو الآخرين لئلا يتجاهلوا هذه المواضع أو المواقف أو الأشكال الجميلة. كما أنه لا يستطيع أن يجامل الآخرين ويقرهم على ما يراهم عليه من خطأ أو قبح أو سوء أو انهيار.

البداية إذن، ليست بداية ذاتية محضة، ولا هى بداية موضوعية تماماً.

إن الذاتية والموضوعية تمتزجان معاً فى موقف له طبيعة خاصة.

وموقف المبدع يشبه هنا موقف الفيلسوف، والفيلسوف رجل له وجهة نظر متسقة فيما يتعلق بالحياة والأحياء، ونظرة المبدع أيضاً، أقرب ما تكون إلى النظرة الإجمالية

للفيلسوف، وإن لم يكن له هذا المنهج التحليلى أو التركيبى الذى يتعامل مع الجزئيات والقوانين، إنه يشبه الفيلسوف فحسب، فى أن كلا منهما ينظر إلى العالم نظرة غير جزئية ويتلقى الأمور فى سياقها الكلى ويبصر فيها غاية، قد تكون ذاتية، ولكنها هذه الغاية المدركة والتى تمثل طريقاً ممتداً بالخيال، أو بالاستدلال، إلى آفاق أبعد مما هى عليه الآن. بعد ذلك، يفترق المبدع والفيلسوف. فالفيلسوف له أدواته وأساليبه فى تحليل الواقع وتعليل الظواهر، هادفاً إلى الوصول إلى حكم كلى وقانون لا يأتيه الشك من بين يديه ولا من خلفه، محتكماً إلى الخبرة التجريبية أو إلى المنطق الاستدلالى. وما هكذا يكون الشاعر مثلا. فالشاعر لا يدعى أن هذا صحيح وذاك زائف، إنه يزعم فحسب، أنه يرى الحقيقة ويشهد اليقين، ورؤياه وشهادته مسألتان ذاتيتان تماماً، حتى بالنسبة له هو شخصيًّا، فقد يشهد هو نفسه الشيء بشكلين مختلفين فى لحظتين متباينتين، وهذا يتوقف بالطبع على طبيعة الخصائص النفسية والاجتماعية التى واكبت رؤياه وشهادته فى هاتين اللحظتين المختلفتين. وربما كان أبو الطيب المتنبى فى شعره فى كافور الاخشيدى، أبرز مثل على ذلك. بل وربما كان ما أوردناه فى الفصل السابق عن خليل مطران فى وصفه لحالته النفسية وهو على صخرة صماء أمام البحر، ووصفه لحالة نابليون المتوثب المتفائل المنطلق، أكبر شاهد على أن الشعراء خصوصاً والمبدعين على وجه العموم، تلعب مشاعر كل منهم وانفعالاته ودوافعه دوراً كبيراً فى تشكيل تلقيه للواقع، وما يترتب على ذلك من معالجة لهذا الواقع المدرك بعد ذلك فى عمل إبداعى.

ووجهة النظر المتماسكة، تعمل بمثابة الفلتر (المرشح) الذى يقدم إلى المبدع (أو المتذوق على وجه العموم) ما يتسق مع ثقوب أو خلايا هذا الفلتر. فقد تكون ثقوبه واسعة أو ضيقة، وقد تكون مربعة أو مستديرة أو على شكل نجمة أو شبه منحرف، أو قد تكون ثقوبه ذات شكل بسيط التركيب لايسمح إلا للخبرات البسيطة بالعبور، أو ذات شكل معقد يسمح للخبرات المعقدة وحدها بالعبور. هذا المرشح السيكولوجى الذى تحدث عنه أكثر من باحث سواء استخدموا هذا اللفظ أو استخدموا غيره، مما أطلق عليه توفيق الحكيم (١٩٧٦): «المنطق الخاص» وما أطلق عليه سويف: «الإطار المرجعى» (سويف ١٩٧٠) وهو بإزاء دراسة عملية الأبداع عند الشعراء، وما أطلق عليه هارفى (Harvey, 1971) «نسق الاعتقاد» هذا المرشح، يكاد يكون هو الفيصل فيما نقبل وفيما

نرفض، ويكاد يكون هو الفيصل أيضاً فى تشكيل المادة المقدمة إلى مناطق النفس البشرية للتعامل معها.

وغنى عن الذكر، أن هذا المرشح ليس غريباً عن بناء النفس البشرية أو عن خصائص السلوك، ولكنه يعمل بمثابة الحارس، أو البوابة الخارجية أو السور المحيط بالنفس يدفع عنها ما لاتريده، ويدخل إليها ما تقبله لسبب أو لآخر، وهو فى الواقع امتداد لخريطة الذات وله نفس ملامحها وعين خصائصها.

والخبرة حين نتلقاها فهى ليست بأكثر من جرثومة كما يذكر هنرى جيمس (James, 1952). هذه الجرثومة حين تأتى – وقد يكون ذلك مصادفة أو تعمداً أو بعد محاولة جاهدة – من المبدع، توقفه وتشده وتملأ عليه كل كيانه وتطارده. إنها الصدمة الأولى، وقد تكون صدمة خفيفة أو متوسطة أو عميقة: المهم، أنها صدمة محركة، وعلى قدر نفاذ أثر الصدمة إلى الجهاز النفسى للإنسان، وعلى قدر التقاء هذا الأثر مع الإطار المعرفى والتفضيلات الجمالية، وعلى قدر استجابته للحاجات والدوافع الكامنة فى نفس المبدع، وعلى قدر إبرازه أو تشبعه بأبعاد اجتماعية أو ثقافية أو اقتصادية مما يستهوى المبدع، نرى أن الفكرة أو أثر صدمة الفكرة قد عمل عمله الذى لا يوقفه أو يعوقه عائق، لدرجة أننا فى بعض الأحيان، كثيراً ما نجد أن المبدع انفصل انفصالا يكاد أن يكون تاما عن مجتمعه الذى يعيش بين أهله وأشيائه ،وغاب بوعيه تماماً مع الفكرة أو اللمحة أو الصورة التى هجمت عليه وملكت عليه كل أقطار نفسه.

وفى أحيان أخرى، قد تأتى الفكرة، كما قرر لنا جميع المبدعين من كتاب القصة والمسرحية (حنورة، ١٩٧٩ أ، ص ١٨٩، ١٩٨٠ ص ٢٤٣) وتختزن ضمن رصيد الخبرات التى تأتى إلى المبدع، إلى أن يجدها المبدع يوماً وقد نمت واكتملت وتحركت، من كونها مجرد جرثومة أو بذرة، إلى أن تصبح محوراً تلتف من حوله خبرات كثيرة أخرى، بعضها وارد من الخارج، وبعضها يتشكل فى صورته تلك لأول مرة.

وبداية خبرة التلقى كما هو واضح، ليست مجرد استقبال سلبى من المبدع. إنها استقبال حافل، حشد له المبدع تاريخاً طويلا من المعاناة والمجاهدة والاكتساب، وهو تلقى

مركب الأبعاد ثرى الملامح. وما يهمنا فى هذا الموضع، هو البعد الجمالى فى تلك المرحلة الأولى من مراحل رحلة الإبداع.

البعد الجمالى فى الخبرة الأولى:

يقول مكليش: «إن الشاعر يتوجه نحو أشياء العالم، لالكى يكون أفكاراً عنها، بل ليكتشفها، وبذا يكتشف نفسه وهو ينظر إليها. إن الناثر هو الذى يرتكب خطأ الافتراض بأن الشاعر ينظم قصائدة لكى يعبر عن الأفكار، وأن الأشياء التى يلحظها، إنما يلحظها فى سبيل تكوين الأفكار عنها» (مكليش، ١٩٦٣٠ ص ٣٠).

أى أننا بإزاء مبدع يتوجه نحو الواقع، وهو يلاحظ فى هذا الواقع أشياء قبل أن تكون هذه الأشياء معانى أو أفكاراً معينة. وما يهمنا فى هذا القول المعبر عن رأى ماكليش، ورأى كثير غيره ومنهم ما لارميه وجورج مور ولوتشى فيما يرى هذا الكاتب، ما يهمنا هو أن الواقع الخارجى هو منبع الخبرة، ولكن هذا المنبع، ليس أكثر من مجرد منبع وكفى، صحيح أن المنابع تختلف من حيث العمق والخصوبة والجمال وطبيعة المادة التى تفرزها، ولكن هذا كله لا يعنى أن المنبع هو الذى يشكل الخبرة الواردة، إن هذه الخبرة وإن كانت تأتى من منبع بعيد عن ذات المبدع، إلا أنها لا بدَّ لها وأن تلتقى مع خبرة داخلية ذاتية.

ولكى نصل إلى هذا الالتقاء، لا بدَّ أن نعبر من تلك البوابة أو هذا المرشح السيكولوجى الذى سبق لنا وتحدثنا عنه. ومن ثم ،فإن الخبرتين : الواردة والكامنة، إنما تمتزجان معاً وتتشكلان فى واقع جديد من خلال سياق ما أسميناه الأساس النفسى الفعال.

والجوانب الجمالية فى تلك الخبرة الجديدة المركبة بدءاً من قدوم وافد جديد، ومروراً بعملية التفاعل، ووصولا إلى ذلك المركب الأصيل، إنما تعمل فى سياق ديالكتيكى دائرى ليس له نهاية، وهذا هو نفس ما عبر عنه ماكليش بقوله: «... نحن جميعاً، بمعنى ما من المعانى، جاثمون دوماً على محور الأشياء – إذ يبدو أننا نعيش على مركز تجاربنا، هو ثابت لا يتحرك، وهى متغيرة متقلبة أبدا فمكان الإنسان فى محور الأشياء إنما يتخذه لغاية

واضحة: ليواجه «سرّ الكون» ليواجه العالم، ليرى العالم. فمن هذا المحور تنبلج ملايين الأشياء واضحة مرئية، هذه الأشياء التى يحملق أغلبنا فيها طول حياتهم ولا يرونها مطلقاً. ومن هذا المحور أيضا، يلاحظ الفنان تعقيد العالم، ذلك التعقيد الذى ينجح أغلبنا فى تجاهله بسهولة. وفى هذا المحور، يشعر الفنان بالحركة والاندفاع فى تيار الزمن الكاسح.. إنه وضع أشبه بالوضع الذى يصفه كيتس فى عبارته الشهيرة، «بالقدرة السلبية» القدرة التى يقول: إنها كانت لشكسبير فمكنته من أن يعيش فى «حيرة وغموض وشك» دون أن يكون لديه نزوع قلق إلى التوصل إلى الحقائق، أى دون أن يصارع للخروج من غمرة ذلك الوعى المضطرب المتلاطم، ويدب إلى الشاطئ، إلى حواجز الحقائق، التى تصد اندفاع المحيط وتشكل فى الظاهر ملاذاً لعقولنا.

(نفس المرجع ص ١٥ – ١٦).

وما يهمنا من رأى ماكليش، ومن نقل عنهم من لوتش وكيتس وشكسبير، أن بداية الخبرة، هى ملاصقة لحواف أشياء هذا العالم، وملامسة لظواهره ومحاولة للنفاذ إلى خفاياه، إنها خبرة الاستكشاف، والاستكشافExploration، هو أحد الأبعاد التى كشفت عنها دراسات نفسية تجريبية متعددة، من حيث إنه محور أساسى فى عملية التذوق. وقد تمكنا فى دراستنا عن الإبداع لدى كل من كتاب القصة والرواية والمسرحية (١٩٧٩، ١٩٨٠، ١٩٨١) من الكشف عن أن الاستكشاف هو أحد الأبعاد المهمة فى عملية الإبداع الفنى، وأن المبدع وهو يعمل أو على الأقل وهو يتلقى الخبرات الأولى المباشرة، إنما يحاول أن يكتشف الكون المحيط به. إنه لا ينتظر حتى يصبح الموضوع جاهزاً. إنه يبذل جهداً إيجابيًا، وقد يكون هذا الجهد موجهاً إلى الخارج، وقد يكون موجهاً إلى الخبرة الواردة إليه والتى عبرت أسواره، وهو يضع هذه الخبرة فى سياق بنائه النفسى، ثم يعود ليختبرها على محك الواقع وربما كانت فترة الانتظار الواقعة بين مجئ الفكرة أو تلقى الصورة أو استقبال الخبرة، وبين الانفتاح الإشراقى الذى يهبط على نفس المبدع فيحيل الأفكار البسيطة والصور الصماء والخبرات العقيمة إلى عالم حى ملئ بالخصوبة والحركة والنشاط، ربما كانت هذه الفترة ضرورية لهذه العملية الاستكشافية التى يقوم بها المبدع وهو بصدد التمهيد للتشكيل النهائى لها فى عمل إبداعى. وهذا هو ما كشفنا عنه وماكشف عنه غيرنا من الباحثين فى أكثر من دراسة نفسية عن السلوك الإبداعى.

(وسويف، ١٩٧٠ ص ٢٧٩؛ حنورة ١٩٧٩، ١٩٨٠؛ ١٩٨١ب؛ Stein, 1974,
(Maslow, 1962, Rojers, 1962

ولسنا الآن بصدد تعداد أبعاد الخبرة الجمالية المواكبة لمسار العملية الإبداعية، ولكننا فقط تحاول أن نؤكد على وجودها من بداية فعل الإبداع، وأحد جوانب هذه الخبرة كما رأينا، هو السلوك الاستكشافي، الذى لا يقتصر فحسب على مجرد النظر إلى الخارج، ولكنه أيضاً يفتش فى الداخل وفى الموضوع الوارد من الخارج عما يمكن أن يمثل قناة جديدة أو وجهاً طريفاً أو عمقاً أصيلا. والمبدع حين يفعل ذلك، فهو بالطبع يمر بخبرات جمالية أخرى جديدة من قبيل الإحاطة والاستمتاع .Interrestingness

وربما يتطرق إلى الأذهان، أن المبدع وهو يفعل ذلك، إنما يقوم به من خلال جهاد عقلى منطقى قياسى استدلالى استقرائى، وليس ثمة ما يمكن أن يميزه عن ذلك النشاط العقلى، الذى يمكن أن يمر به عالم الطبيعة أو عالم الرياضيات أو عالم الفلك، وهو بصدد تلقيه لخبرات تخص مجال إبداعه ومعايشته لتلك الخبرات.

ولسنا هنا بصدد التمييز بين هذين النوعين من التلقى، ولكننا نقول: إن المبدع فى أى مجال من المجالات، بل والإنسان عموماً، إنما يمر فعلا ببعض، وليس بكل، ما يمر به المبدع فى مجال الفن والأدب، من حيث إن البعد الجمالى كما سبق وقررنا، هو أحد الأبعاد الاساسية فى النشاط الإنسانى، ولكن المبدع فى مجال الفن، قد يكون فى استخدام هذا البعد أكثر عمقاً وتنوعاً عن غيره من الناس عموماً والمبدعين فى المجالات الأخرى على وجه الخصوص.

والسبب، هو أن خبرة التلقى لا تنفصل هنا عن خبرة التشكيل. والعالم الطبيعى يشكل مادته وفقاً لقواعد ومبادئ لاخلاف عليها، بل إنه إذا خرج عن هذه القواعد، يكون قد خرج على طبيعة المنهج العلمى، ومن ثم، فإن أول ما نتعلمه ونعلمه لغيرنا، ونحن بصدد الحديث عن المنهج العلمى، هو أن تكون نتائج أى بحث قابلة للاستعادة تحت ظل نفس الشروط. هذا عن الإبداع فى العلم مثلا، أما عن تلقى الجمهور العام لخبرات الواقع، فإنها وأن كانت لا تتم بالشكل الذى تتم به لدى مبدعى العلوم، من حيث إنها تصب فى قوالب متفق عليها من جمهرة العلماء والباحثين، إلا أنها تصب فى

قوالب الإلف والاعتياد، الذى أشار إليه برجسون فى كتابه «الضحك».

أما الفنان والكاتب، فإنه عند تلقيه لخبراته، إنما يحاول أن يبصر فيها التنوُّع والكثرة والخصوبة والثراء، بما يكفى لإشباع دوافعه الظامئة دوماً إلى هذا النوع من التنوع والخصوبة فيما يقرر كارل روجرز، الذى يرى أن المبدع يكون مبدعاً حقًا ويصل إلى هدفه، إذا كانت كل خبرة تأتيه جديدة وتمثل إضافة جديدة إلى رصيد خبراته السابقة، بما يؤدى إلى بروز ذات جديدة تمضى فى طريق تحقيق الذات الذى هو هدف الإنسان ودافعه الأساسى، ومن ثم، فإن الإنسان يكون إنساناً بقدر ما يكون مبدعاً أى بقدر ما تكون الخبرات التى يتلقاها ذات مذاق جديد. (Rojers, 1927).

ربما نكون قد توقفنا طويلا عند البداية، وتوقفنا طويلا أيضاً عند خبرة التلقى ومحورها، الذى رأينا أن نطلق عليه «البعد الاستكشافى» سواء فى عملية الإبداع أو فى عملية التذوق. وإذا كنا نعبر أبعاداً أخرى فى العملية التذوقية عند المبدعين أثناء لحظات البداية، فذلك لكى نحاول فى هذا السياق المحدود، أن نطل على خبرة المبدع أثناء الأداء الإبداعى، غير غافلين بالطبع عن أن الخبرة الجمالية كل لا يتجزأ، وهى بدورها أيضاً ضلع فى بناء آخر أكثر تكاملا.

لحظات التنفيذ:

بعد أن يتلقى المبدع الخبرة الأولى، فإن هناك حياة كاملة تتلقف هذه الخبرة وما تزال بها حتى تكتمل كائناً ينبض بالحياة. وليس هذا القول على سبيل المجاز، فإن الناتج الإبداعى هو بالفعل كائن حى، وهو قبل أن يكتمل، يمكن بالفعل أن يكون جنيناً متحركاً نحو الاكتمال.

والخبرات الجمالية التى يتعرض لها المبدع حين يقوم بالعملية الإبداعية، خاصة فى لحظات التنفيذ، تكاد تصل فى عمقها إلى أعمق ما تصل إليه خبرة إنسانية أخرى. إنها مزيج من العذاب والمتعة، أو ظلال من الظلمة وتراكمات من السحب تقتحم هذا العالم الفريد. والمبدع، وسط هذا الضباب الكثيف، يجاهد لكى يبقى على ما بيده من خيوط، تلك الخيوط الممتدة من عمق ذاته بما تغلى به من تفاعلات، محورها الأساسى مع الموضوع

الإبداعى، مروراً بواقع فعلى يحياه بين أحضان الواقع، وانتهاء بما يمكن له تخيله من آماد يصل إليها فيما وراء الواقع المحسوس.

إن المبدع وهو يعمل، لا يكون هو ذلك الفرد الذى نتعامل معه فى واقع الحياة بعيداً عن لحظة الإبداع، إنه يصبح كائناً آخر، له خصائص أصبحت بدرجة أو بأخرى مختلفة عما كانت عليه فى لحظات الحياة العادية. وربما كان أبرز ما يميز تلك اللحظات من حياة المبدع هو السلوك من خلال سياق تشكيلى.

لقد رأينا فى لحظات البداية أن أغلب النشاط الجمالى للمبدع عبارة عن نشاط استكشافى، مع عدم استبعاد الأبعاد الأخرى للسلوك الجمالى، ولكن الغلبة فى تقديرنا، تكون لذلك البعد الجمالى، بعد الاستكشاف، من حيث إن العملية الإبداعية تكون فى بدايتها، وكل هدف المبدع، هو الوقوف بأكبر قدر من الوضوح على خصائص هذا الوافد الجديد. أما فى المرحلة الحالية، وقد عبرت الخبرة بالفعل إلى المجال الشخصى للمبدع، فإنه يبدأ يتناولها بالمعالجة والتشكيل.

والبعد التشكيلى عند المبدع، له استقلاله وخصائصه المتميزة. صحيح أنه بعد أو جانب سلوكى تساهم فى تكوينه أبعاد أدق وأصغر، ولكنه بعد فعال ومستقل، ويمكن تمييزه من بين سائر أبعاد السلوك، على الأقل، إن لم يكن من خلال التحليلات الأحصائية المتقدمة، فمن خلال شهادة الواقع التى برزت لنا من خلال تحليل المسودات لعدد من الشعراء (سويف، ١٩٧٠) وعدد من كتاب القصة والرواية والمسرحية (حنورة ١٩٧٩، ص ١٠٥، ١٩٨٠ ص ٨٢، ٣٢٢) فى مصر، ولدى جيمس جويس، فيما عرضه ليتز عن فن الرواية لدى هذا الكاتب (Litz, 1961) وما ذكره توماس مان، عند حديثه عن خبراته الشخصية أثناء كتابته لروايته المعروفة باسم دكتور فاوستوس .(Mann, 1966) لقد اتضح أن كل هؤلاء المبدعين، إنما ينظرون إلى العمل وهو يتقدم، بعين المثّال الذى يقوم بنحت أعماله فتنكشف له ملامح العمل الفنى مرحلة بعد أخرى، وهذا التكشف المتتالى، يزيد من المساحة المضاءة من عناصر العمل الفنى، حتى إذا وصل المثّال إلى نهاية الرحلة، أحس بمتعة لا تعدلها متعة أخرى من متع الحياة. من ناحية أخرى، فإن المثال المبدع حين يقوم بعملية النحت، فأن الأمر يكون بالنسبة له أيسر من باقى المبدعين الآخرين، إنه

يستخدم خياله فيما يقرر مايكل انجلو، حين تدرك عين خياله الشكل النهائى فى قلب الحجر الذى يقوم بنحته، وهو حين ينحت التمثال، فإنه يسلك كما لو كان يزيل أتربة متعلقة بذلك التمثال الذى يراه فعلا بعين الخيال، إذ يقول «ليس فن النحت هو تشكيل قطعة صخر صلبة، ولكنه تحرير للشكل من سجن الصخر بإزالة الزوائد عن الصورة المتخيلة فى الذهن للشكل الكامن فى الصخرة» (عكاشة ١٩٧٦).

وإذا كان ذلك صحيحاً بالنسبة للمثَّال، فإنه ليس بهذا الشكل لدى المبدعين الآخرين، صحيح أنهم يمارسون عملية التشكيل لعناصر العمل الإبداعى، خاصة الأعمال الإبداعية المكتوبة، ولكن هذا التشكيل، يتم فى مادة قادمة من سراديب العقل، وليس ثمة صخر ولا حجر ولا قماش حتى نواجهه بالأزميل أو بالريشة والأصباغ. إننا بإزاء ألفاظ ومعان نكاد لا نقترب منها حتى تولى هاربة، وهى ليست مطروحة أمامنا حتى نتخير منها ما نشاء، كما أنه لا توجد مادة معروضة بإزائنا، يمكن لنا اختيار بعضها والإعراض عن البعض الآخر، فكيف إذن تتم عملية التشكيل فى العمل الفنى المكتوب منه خاصة؟ يمر العمل الفنى أثناء عملية تشكله بمرحلتين رئيسيتين، مرحلة فى عقل المبدع، ومرحلة أخرى على المادة التى يستخدمها المبدع كأرضية لعمله الفنى، وهناك مبدعون تنفتح عليهم مغاليق الغيب، فلا يدرون وهم يعملون كيف تأتيهم الألفاظ أو كيف تهبط عليهم المعانى. والتفسير المبدئى، والذى سبق أن سقناه فى أكثر من دراسة لهذا السيل الإبداعى الجارف، هو أن التراكمات الصغيرة، كانت تحفر لنفسها مجارى تصب فى نهر ما يزال يعمق ويتسع حتى يصير شلالا متدفقاً، وهذا ما أطلقنا عليه اسم مواصلة الاتجاه. والمواصلة أنواع، منها مواصلة ذهنية منطقية ومواصلة وجدانية ومواصلة تاريخية ومواصلة بدنية ومواصلة خيالية وهذه الأنواع المتعددة من مواصلة الاتجاه تعبر عن خاصية سلوكية مركبة هى االتى تحمل رؤى المبدع وأفكاره وألفاظه ومعانيه وتنتقل بها عبر مراحل النمو المختلفة للعمل الفنى، وهذه الخاصية موجودة لدى جميع الناس وعند كل المبدعين، ولكن بدرجات ومستويات، وهى قابلة للتدريب والنمو. والمبدع الحاذق، هو الذى ينمى لديه تلك الخاصية بأبعادها المختلفة حتى يستعين بها وهو يتعامل مع مادة إبداعه. إن هذه الخاصية هى التى تفسر لنا كيف يتخيل المبدع موضوعه فى سراديب الظلمة وتراكمات الضباب، ويستشف من بين الركام طريقه، فيواصل المسير حتى نهاية المسار، وهو فى كل

خطوة يخطوها، يضيف جديداً يثرى العمل، ويزيل قديماً كان عالة على العمل.

ولسنا نزعم هنا، أن خاصية التشكيل أو البعد التشكيلى الجمالى لدى المبدع، بوصفه بعداً مستقلا ومتميزاً، يتمحور حول هذه الخاصية ذات الأبعاد الوجدانية والذهنية والبدنية، بل إننا نقول: إن السلوك الإنسانى سلوك تكاملى، وليس هناك فى هذا السلوك مناطق مستقلة تمام الاستقلال عن المناطق الأخرى. فكل منطقة، تدعم بما لديها من إمكانات، ومن خلال الخبرة والتجربة والممارسة، المناطق النفسية التى تكون بحاجة إلى هذا الدعم.

والسلوك التشكيلى عند المبدعين، يتطلب تكاتف جميع متغيرات السلوك، لمواجهة موقف الإبداع بما فيه من تعقيد، والسيطرة عليه بما فيه من خصوبة، وتوجيهه الوجهة الملائمة بما يعنيه ذلك من ثراء وتنوع وارتقاء.

ولكننا هنا، تصف قدرة أو استعداداً أو خاصية، ولا نوضح كيف تتم عملية التشكيل بواسطة تلك الخاصية وغيرها من خصائص نفسية.

لقد أبرز لنا سويف فى دراسته عن الشعر، أن الشاعر حين يعمل، فإنه ينطلق مدفوعاً بطاقة التوتر الكامنة لديه، حتى إذا انتهت تلك الطاقة، فإنه يتوقف، إلى أن ينشحن مرة أخرى، فيبدأ من جديد، وهكذا، إلى أن تنتهى القصيدة، وبالتالى، فإنه من الممكن تمييز وجود فقرات شعرية موازية للوثبات النفسية، أو لوثبات النشاط والتوتر الدافع الذى كان يتعرض له المبدع.

ويقرر سويف فى دراسته تلك، أن الشاعر لا يبدع القصيدة بيتاً بيتاً، ولكنها تأتى هكذا فقرة فقرة، وحين ينظر المبدع إلى القصيدة مرة أخرى، فهو لا يعيد ترتيبها بيتاً بيتاً، ولكنه فقط، يقوم بعملية تهذيب وضبط، فيتم تحقيق التماسك والتسلسل للقصيدة. ولكن لا يستدعى ذلك أكثر من مجرد إلغاء بيت أو شطب بيتين أو استبدال كلمة بأخرى وهكذا، ولكن البناء الكلى للعمل الفنى يتحدد بطاقة الدافع واتجاهه من بداية القصيدة إلى آخرها (سويف، ١٩٧٠ ص ٣٠٥).

وما توصل إليه سويف فى دراسته فى الأربعينات من هذا القرن، توصلت إليه باحثة

أخرى فى نفس الوقت تقريباً فى الخارج هى كاترين باتريك (Patrick, 1962) إذ تقرر أن العمل الفنى، والقصيدة على وجه التحديد، لا تتكون جزءاً بعد آخر، ولكنها تأتى ككل أولا، ثم تبدأ التفاصيل فيها بعد، وهى تصل إلى تعميم عام مؤداه: أن الكل سابق على الأجزاء وأن عمليات التزيين والتهذيب إنما تأتى فى مرحلة تالية.

وقد تكشف ذلك أيضا فى دراسة عن جيرنيكا بيكاسو (Arnheim, 1962) وقد لاحظنا شيئاً مماثلا فى دراستينا عن الروائيين وكتاب المسرحية.

إننا إذن بإزاء عمل تم نحته فى عقل المبدع، وحين تخرج الكلمات، فإنها تلامس حواف الأشياء فيما يقرر جوزيف كونراد وروزنبلات (حنورة، ١٩٨١).

إن عملية النحت تأتى كاملة متكاملة من البداية، والمبدع المتمكن هو الذى لا يحتاج إلى أن يقوم بالتجريب المتتالى على الورق: مسودة بعد أخرى، حتى وإن تم ذلك، فإنه من الممكن ملاحظة أن العمل كله أو روح العمل الفنى كله، قد طرح من البداية، ثم تأتى بعد ذلك عمليات التشكيل.

والحقيقة أن تلك العمليات التى يقوم بها المبدع، هى التى تشيع فى العمل روح الجدة والطرافة. فما تبصره العين واقعاً متحققاً فى نظرة واحدة مستوعبة، سيكون بدون شك غير ما نجيل الفكر والخيال فى أبعاده، وقد تغيب أبعاد وتحضر أمام الفكر أبعاد. إن العمل المتحقق على الورق أو على أى مادة أخرى، واقع ملموس وكيان متحقق، وبالتالى، فإن النظر إليه من أكثر من زاوية، وبأكثر من عين مدربة، وفى فترات زمنية متباينة، يمكن أن يطلع المبدع على جوانب خافتة فيه تحتاج إلى مزيد من الإبراز، أو قد يكشف عن ثغرات تحتاج إلى ما يملؤها، أو يبين عن زوائد لو حذفت لتحققت للعمل الفنى درجة أو أخرى من التماسك والاكتمال

من هنا تبرز أهمية بُعد مواصلة الاتجاه، وتبرز أيضاً طاقة التحمل على استخدام هذا البعد، كما تبرز من ناحية أخرى أهمية جرأة المبدع على استخدام القوالب الجديدة والتركيبات غير المألوفة، وهو فى سبيل ذلك، ينحت لنفسه أسلوباً متفرداً ويشكل بمهاراته طريقاً غير مسلوكة، وليس هذا بالأمر اليسير، ولكنه هو الأمر الممكن الوحيد، لكى

يصبح المبدع جديراً بهذا الاسم. وغير خاف بالطبع، أن البعد التشكيلى فى الخبرة الجمالية، يكتسب أهميته من تلك الزاوية.

هذا عن البعد التشكيلى، باعتباره من أهم الأبعاد المكونة للجانب الجمالى فى السلوك الإبداعى أثناء لحظات التنفيذ. وليس يعنى ذلك، أن الخبرة الجمالية أثناء الأداء قاصرة على هذا البعد، فهناك أبعاد أخرى من قبيل الاستكشاف الذى تحدثنا عنه من قبل، والذى يواكب العملية الإبداعية من بدايتها إلى نهايتها، ولكن أهميته تكمن فى البداية بأكثر مما تكمن فى المراحل التالية، وهناك أيضاً البعد الاستمتاعى فى العمل، وهو فى الواقع يبدأ مع المبدع من أول المرحلة، ويمضى معه أثناء التنفيذ، ولكن أهميته تتكشف فى المرحلة الأخيرة من العمل الإبداعى، ألا وهى مرحلة ما بعد التنفيذ، كما أن هناك الشك وتحمل الغموض والعمل فى إطار غير متيقن من كل أبعاده، وهذه كلها خبرات تشكل الجانب الإبداعى لدى المتذوق، فيما يذكر بيرلين (Berlyne, 1974) وإن كان من الممكن إضافتها إلى البعد الوجدانى فى العملية الإبداعية، ولكنها بدون شك، تلعب دوراً بارزاً فى تشكيل الخبرة الجمالية، وهى إحدى مكونات التذوق الفنى، وهى كما سبق وكررنا فى أكثر من موضع، ليست منفصلة تماماً عن باقى مناطق السلوك عند الإنسان، ولكننا فقط، نحاول أن نطيل النظر إلى جانب من الصورة، لننتقل بعد ذلك إلى جانب آخر، دون أن ينسينا ذلك أهمية النظرة الكلية المستوعبة إلى اللوحة بكاملها.

مرحلة ما بعد التنفيذ:

يتبقى أمامنا النظر إلى الخبرة التذوقية عند المبدع بعد أن يكون قد انتهى من عمله.

يقرر معظم المبدعين أنهم بعد أن يكتمل العمل بين أيديهم، بل وحين ينتهون من بعض أجزائه، فإنهم يسعون إلى الآخرين لكى يطلعوهم على ما انتهوا إليه، وهو يطلبون منهم الرأى. وبعض المبدعين يكونون جادين عندما يطلبون الرأى، ولكن أغلبهم إن لم يلقوا الاستحسان والإطراء، يصيبهم ما يشبه الحزن والأسف، وهم يسعون إلى أشخاص متعددين، وكلما ازداد رصيدهم من المعجبين والمؤيدين والموافقين، ازدادوا امتلاء وتكاملا، وقد يدفعهم ذلك النجاح، إلى البدء من جديد فى عمل آخر.

أما المبدع الذى لا يتقبله الآخرون تقبلاً حسناً، فإنه يظل متوتراً مهموما، يشعر بالضيق والقلق، إلى أن يوفق إلى عمل جديد يلقاه الناس لقاءً أفضل، فإن لم يوفق إلى التقبل الحسن من قبل الآخرين، فقد ينصرف عن هذا اللون من الإبداع انصرافاً نهائياً إلى لون آخر، قد يجد فيه من النجاح ما لم يجده فى اللون السابق.

وإن النهاية لا تأتى فيما يذكر سويف (١٩٧٠، ص ٣٠٥)، بإنتهاء المبدع من العمل الفنى، ولكن النهاية الحقيقية تأتى حين يشترك مع المبدع طرف آخر حول عمله الفنى، ومن ثم، فإن العملية الإبداعية، ليست فحسب قاصرة على ذلك الجهد التنفيذى الذى يقوم به المبدع، كما أن الجانب الجمالى عنده ليس معياراً نهائياً ووحيداً يمكن على أساسه قبول العمل وعدم الإلتفات إلى المعايير الأخرى.. كلا، إن المعيار النهائى على الأقل من أجل خروج العمل الفنى ليمارس حياته كائناً حياً نشطاً، هذا المعيار النهائى، هو تلقى الآخرين للعمل، وقد يتأخر هذا التلقى عاماً أو أعواماً، ولكن حينما يتحقق، يبدأ العمل الفنى رحلة الوجود، وتصير له حياته المستقلة عن حياة مبدعه.

والمبدع يشبه الأب، يستمتع بأن ينجب أبناءً، ويستمتع بأن يرعاهم إلى أن يصبحوا قادرين على رعاية أنفسهم، ثم يراهم من بعيد فيفخر بهم، إن تلك المتعة التى تتحقق للأب وهو يرى أبناءه موفقين فى حياتهم، تشبه من كثير من الوجوه، متعة المبدع حين ينتهى من إبداع عمله، وحين يفك عنه القيود ليمارس حقه فى الوجود بين الناس.

والاستمتاع الذى يحس به المبدع، ليس كذلك الاستمتاع الذى يجربه المتذوق العادى. إن المتذوق يطلع على العمل لأول مرة وهو لم يمر برحلة العذاب التى مر بها المبدع. صحيح أنه فيما يذكر هولمان، يمر بالمراحل الأربعة، ولكن مروره هنا مرور عابر كمن يمر على ظهر القنطرة دون أن يشترك فى تشييدها، وبالتالى فإن المتعة التى يدركها المبدع فى نهاية عمله، تشبه قمة يقف من فوقها متفرداً بموقعه الذى لم ولن يصل إليه أحد، وهو يتوقع أن يوافقه الآخرون على ذلك، وإن لم يوافقوه فإن متعته لن تطول كما سبق وأشرنا من قبل. متعة التذوق عند المبدعين إذن ذات مصادر متعددة:

١ - فهى أولا مستمدة من نهاية العذاب الذى تعرض له المبدع منذ بدأ يعمل فى موضوعه الإبداعى، إلى أن انتهى منه، فالمتعة هنا، هى متعة الانتهاء من هم ثقيل.

٢ - وهى ثانيا تستمد بعض وجودها من التوفيق الذى حالفه إلى هذا الشكل الجديد، أو هذه الفكرة الطريفة، وهو لا يكاد يصدق أحياناً، أنه هو الذى وفق إلى إبداع هذا الشىء الأصيل. والمتعة هنا هى متعة التقويم للعمل الفنى.

٣ - وهى ثالثاً تستمد أهم مبررات وجودها واستمرارها من حسن تلقى الآخرين للعمل الفنى، والإقرار للمبدع بأنه بالفعل أنجز عملا له وزنه الفنى. والمتعة هنا، مصدرها التقدير الإيجابى من قبل الآخرين.

وهذه العوامل الثلاثة، تشكل فى الواقع أهم أبعاد وملامح خبرة التذوق الفنى عند المبدعين، بعد الانتهاء من العمل ووضع اللمسات الأخيرة فيه.

بهذا نكون قد وصلنا مع المبدع إلى نهاية رحلته، وإذا كنا قد انتقينا بعض أبعاد النشاط الجمالى دون بعضها الآخر، فذلك لأمرين أساسيين:

أولا: لأن الأبعاد النفسية المختلفة، يلعب كل منها دوراً فى المسار التكاملى لأى نشاط إنسانى، ومن ثم، فليس ثمة بديل عن انتقاء بعض الأبعاد التى ندرك أهميتها ونجاوز الأبعاد الأخرى.

ثانيا: لأن النشاط التذوقى، له بالفعل ملامح تميز كل مرحلة من مراحله. فمرحلة التمهيد والاستعداد هى مرحلة استكشاف، ومرحلة التنفيذ هى مرحلة تشكيل، ومرحلة ما بعد الانتهاء هى مرحلة تقويم واستمتاع وارتياح.

وبعد فماذا عن حياة هذا الكائن الحى الجديد بين سائر خلق الله، أى بين المتلقين؟ هذا ما يحتاج منا إلى وقفة أخرى. نستكشف فيها سلوك المتلقين لهذا الفنى، ومن بينهم بالطبع مبدعون وغير مبدعين، فهل يا ترى سنجد فرقاً أو جديدة للاستكشاف والتشكيل والاستمتاع؟

هذا ما سوف نحاول الكشف عنه فى الفصل التالى.

مراجع الفصل الثانى

- الحكيم، توفيق (١٩٧٦) زهرة العمر، دار الهلال. القاهرة

- حنورة، مصرى (١٩٨١ب) الدراسة النفسية للإبداع الفنى، مجلة فصول، ٢٢١، ص ٢٦

- حنورة، مصرى (١٩٨١ب) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر المسرحى، تحت الطبع.

———— (١٩٨٠) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية، دار المعارف، القاهرة.

———— (١٩٧٩) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.

- عكاشة، ثروت (١٩٧٦) ميكلا نجلو، عالم الفكر، ٧، ٣، ٢١٣، ٢٣٠

- ماكليش أ. (١٩٦٣) الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الجيوشى، مؤسسة فرنكلين، بيروت

- Arnheim, R. (1966) Towards a spychology of Art, Faber & Faber, London.

———— (1962) picasso's Guernica, Faber & Faber london,

- Berlyne, D. E. (1974) *Studies in the New Experimental aesthetics, Hemishere, Weshington.*

- Ghiselin, B, (1952) *The creative process,* Amentor Book, New York

- Guilford, J. P. (1971) *The Noture of Human Intelligence,* Mc Graw Hill, London.

- James, H. (1952) Preface to the spoils of poynton, In: (Ghiselin, 1952)

- Hallman, (1966) Aesthetic pleasure and creative process, *G. Hum. psychol. 141 – Fall, 1966)*

- Harvey, O. G. (1974) *General Nature and Function of belief systems (memeogrophecl).*

- Maslow, A. (1963) *The creative Attitude, The structurist, 3, 4–10*

- Mednick, S. (1962) The associative basis of the Creative process, *psychol. Rev.*, 69, 3, 220

- Litz, (1961) *The art of James Joyce,* Oxford press, London

- Mann. T. (1966) *The Genesis of anovel,* Sacker & Warburg, London

- Patrick, K. (1962) The relation of whole and part in creative thought (In : Parnes & Harding 1962)

- Panrnes, S. Hàrding, H. C. (1962) *Asource book for Creative* thinking, scribner, New York

- Rogers, C. : (1972) *Toward atheory of creativity,* (In vernon, 1972)

- Stein, M. (1975) *Stimulating Creativity,* 2, Academic press, New York

——— (1974) *Stimulating Creativity,* I, Academic press, New York

- Vernon, P. (1972) *Creativity,* penguin, London

- Wager, W. (1966) *The play wrights speak,* Delta books, New York

الفصل الثالث

التذوق الفنى عند المتلقى

مقدمة:

فى الفصلين السابقين عن سيكولوجية التذوق حاولنا أن نطرق بعض الجوانب النفسية فى عملية التذوق الفنى، تلك العملية التى رأينا كمْ هى معقدة، وكيف أنها متشعبة الأبعاد.

فى الفصل الأول منها قدمنا تنظيرا للعملية تضمَّن أهم المبادئ والأبعاد السيكولوجية للعملية، ورأينا كيف أنها تمضى وفقاً لقواعد على قدر معقول من الثبات والاستقرار، من حيث أنها تتم على أسس يمكن تفصيلها فى أربعة أبعاد هى:

(ا) البعد المعرفى، ويتضمن الاستعدادات العقلية والعمليات المعرفية التى زُوِّد بها الإنسان، والتى هى من قبيل الفهم والاستدلال والحدس (البداهة) والأصالة، والمرونة.. الخ.

(ب) البعد الوجدانى، ويتضمن القيم الشخصية والاتجاهات والميول والدوافع وخصائص الشخصية مما يلعب دوراً أساسياً فى تشكيل بطانة وجدانية يقبل بها الإنسان أو يرفض ما يعرض عليه أو يتعرض له من نماذج قابلة للتذوق والتقويم.

(جـ) البعد الاجتماعى، ويتضمن التراث الثقافى والاقتصادى وما هو شائع بين الجماعة من أعراف ومعايير، وكل ما يساهم فى تكوين خلفية اجتماعية ثقافية للمتلقى، مما يجعله يميل إلى، أو يشيح بوجهه عن، النماذج التى يتلقاها.

(د) البعد الجمالى التشكيلى، ويشار بهذا البعد إلى مجموعة من الخصائص الجمالية بعضها كامن فى صميم العمل المعروض على المتلقى، وبعضها كامن داخل مكونات

السلوك الشخصى والتى من قبيل القدرة على التشكيل والتقويم وتحمل الغموض والشك والتحوير والاستمتاع.. الخ.

وفى الفصل الثانى رأينا أن ننظر إلى المبدع وهو يعمل فى تشكيل مادته الإبداعية، من أجل تحديد تلك الخصائص التذوقية التى تلعب دورها فى تنفيذ العمل الإبداعى من خلال رؤية جمالية. وقد تمكنا من الكشف عن أن المبدع وهو يعمل فى تنفيذ أحد أعماله الإبداعية فهو لا يعمل منفصلا عن رصيد خبرته الذى اكتسبه على مدى سنوات عمره، كما أنه لا يكون منفصلاً عن ثقافة مجتمعه و لا عن هموم عصره. كذلك فإنه لا يكون بمعزل عن اهتمامات معاصريه ممن يتلقون عنه، ويستمتعون بعمله، أى أنه يقوم فى نفس الوقت بعملية تذوق فنى لعمله، وقد رأينا ذلك لدى كثير من المبدعين الذين درسنا عندهم العملية الإبداعية، من أمثال بيكاسو وهنرى جيمس وتوماس مان والبحترى وصلاح عبد الصبور وغير أولئك من المبدعين.

وقد انتهينا فى الفصل الثانى إلى أن المبدع يمر، وهو يعمل، بثلاث مراحل تذوقية تتميز بثلاث حالات نفسية هى:

(ا) مرحلة الاستعداد وتصاحبها حالة الاستكشاف.

(ب) مرحلة التنفيذ وتصاحبها حالات متناوبة من العذاب والمتعة ويتم فيها تشكيل العمل من خلال الامساك بالخيوط ومتابعة الاتجاه الأساسى.

(جـ) مرحلة ما بعد التنفيذ وتصاحبها حالة الاستمتاع بالعمل الفنى إذا ما كان العمل قد لاقى استحسانا وقبولا لدى مبدعه.

وفى هذا الفصل سوف نحاول الاقتراب من عملية التذوق الفنى لدى المتلقى، أى بعد أن يتم ابداع العمل، ويصبح له كيانه المستقل يعيش مكتفيا بذاته بين خلق الله، معروضا عليهم للتذوق، ومطروحا عليهم للتقويم.

وبداية نود أن نقرر أن هناك خلطا فى فهم كل من عملية التذوق وعملية النقد وعملية «الفُرجة» العابرة التى هى بمثابة استهلاك مادى للعمل الفنى

وربما كان من المهم فى سياقنا الحالى الاقتراب من كل عملية من تلك العمليات حتى نكون مع القارئ على بينة مما نقصده بحديثنا عن التذوق الفنى.

(أ) لقد رأينا من قبل أن التذوق الفنى هو عملية تقويم لمادة معروضة من طرف على طرف آخر، أى أنه استجابة تقويمية تحمل طابع المتعة من قبل المتلقى لأحد الأعمال الفنية. عندنا إذن:

١ - مبدع له خصائص معينة، قام من خلال نشاط ذى خصائص معينة بإبداع عمل فنى له خصائص معينة

٢ - رسالة فنية، ابدعها المبدع، وهى نتيجة النشاط المبدع المشار إليه فى (أ).

٣ - قناة حاملة لهذه الرسالة.

٤ - متلقى له خصائص معينة، تلعب دوراً ما فى تشكيل استجابته لهذه الرسالة واستمتاعه بها بدرجة أو بأخرى.

هذا هو ما نقصده بعملية التذوق.

(ب) أما عملية النقد فيمكن أن تكون مشابهة للعملية السابقة إلا من حيث إن الناقد يستطيع أن يقوم العمل دون أن يدخل خصائصه الذاتية فى عملية التقويم، ولعل هذا ما عناه الناقد الفنى فيشر حينما أشار إلى أن عملية التقويم لعمل من الأعمال الفنية يمكن أن تتم بدون حب أو ميل. وإذا ما تم ذلك من قبل الناقد فإنه يكون إلى حد كبير عالماً موضوعياً، أى يصطنع المنهج الموضوعى فى دراسته للعمل المعروض عليه، ذلك المنهج الذى حاولنا أن نستخدمه فى تقويمنا لقصيدة شنْق زهران للشاعر صلاح عبد الصبور.

وإذا ما كنا قد قمنا بمحاولة سيكولوجية فى ميدان تقويم الأعمال الفنية، فإن هناك باحثين آخرين لهم تخصصات أخرى يمكنهم تقويم الأعمال الفنية دون أن يُقحموا ميولهم الذاتية أو عواطفهم الشخصية أو تفضيلاتهم الأثيرة.. الخ، كمحكات نهائية لما يقبلونه أو يرفضونه، أو كمحكات جوهرية فى أحكامهم على الأعمال الفنية المعروضة أمامهم.

(جـ) أما العملية الثالثة، عملية الفرجة، فهى هذا النوع من التلقى الاستهلاكى للعمل الفنى. والتلقى من هذا النوع لعمل من أعمال الفن محكوم إلى حد كبير بمجموعة

من المعايير الذاتية، التى غالبا ما تتحكم فيها تفضيلات المتلقى الذاتية وانفعالاته الشخصية، والأنماط الاستمتاعية السائدة فى مجتمعه. وهو فى غالب الأمر لا يهتم بأن يعمل عقله أو يحكم مكتسباته الثقافية الرفيعة لتقويم ما يتلقاه. /

وربما يعترض معترض بأنّ التذوق الفنى هو نوع من «تذوق» أى ذوْق العمل الفنى على نحو ما نذوق طعاما أو شرابا، والأمر الأساسى المحدد لهذا الذوق هو ما نحب وما نكره، ومن ثم فإن التذوق لا ينبغى له أن يخضع لمحكات خارجية غير المحكات الشخصية للمتذوق، تلك المحكات التى تجعله يميل إلى هذا العمل، ويعرض عن ذلك العمل، فليس ثمة مجال لكى ننظر فى معايير تخص العمل ذاته بما ينطوى عليه هذا العمل من مواصفات رفيعة أو خصائص وضيعة، فهذا لا يخص عملية التذوق، ولكنه يخص عملية النقد والتقويم، كما أنه ليس من الضرورى أن تكون هناك معايير مسبقة وضعتها جماعة من الجماعات أو مدرسة من المدارس لكى يضعها المتذوق نصب عينيه حينما يتذوق عملا من الأعمال المعروضة عليه.. الخ.

نقول أن معترضا قد يعترض علينا، ويرى أن عملية الفرجة هذه إن هى إلا العملية الحقيقية للتذوق الفنى، وما عدا ذلك فليس له علاقة بالتذوق من قريب أو بعيد.

وربما كان من الضرورى أن نعيد، مرة أخرى التأكيد على حقيقة هامة هى: أن تصنيفنا للعمليات الثلاث واطلاق مسميات عليها لا يعنى أنها عمليات مستقلة كل منها عن الأخرى، بل الأدعى إلى الواقع تقرير أن بكلٍ منها خصائص يمكن أن تخص العمليتين الأخريين، فكما أشرنا لابد من عمل فنى، يكون بمثابة رسالة موجهة من طرف إلى طرف ثان تحملها قناة ما. يوجد هذا فى التذوق الفنى وفى النقد الفنى وفى الفرجة، ولكن ما يتميز به النقد أنه يحاول، لدى بعض المدارس خاصة تلك التى تنحو نحوا موضوعيا فى دراساتها النقدية، يحاول أن يلتزم بمحكات موضوعية يمكن الاتفاق على موضوعيتها فى تقويمه للأعمال الفنية، وهذا مما قد يشاركه فيه التذوق الفنى، ولكنه لا يتشابه فيه مع الفرجة، تلك العملية التى تقف على النقيض من عملية النقد الفنى، أى أن المعيار الأساسى فى ما نقبل عليه أو نعرض عنه، هو التذوق الخاص للمتلقى، دون اعتداد بأى أحكام مسبقة أو معايير موضوعية.

وربما كان ما أشار إليه مصطفى سويف فى حديثه عن الأسس النفسية للتذوق الفنى مما يوضح هذا الذى نذهب إليه، من حيث إن المتذوق من الضرورى له أن يكون مالكا لإطار ثقافى معين، يتلقى من خلاله العمل الفنى، أى أن العمل الفنى يجد له قالبا ينصب فيه، وهذا القالب قد تشكل من خلال ثقافة المتلقى ومرانه واستعداداته، وقف يختلف فيه مع غيره من الناس، ولكن إذا ما كان هذا الإطار مستندا إلى نوع من الدُّربة والثقافة الأصيلة، فإن عوامل الاتفاق بينه وبين غيره من الأطر الأخرى لدى المتلقين الآخرين سوف تكون أكثر بكثير من عوامل الاختلاف. (سويف، ١٩٦١).

وهذا الإطار، وإن كان ينتمى إلى البعد الاجتماعى من الأبعاد الأربعة للأساس النفسى الفعال، بما يضمه هذا البعد من قيم اجتماعية وميول واهتمامات وتراكمات ثقافية، هذا الإطار، مما لا شك فيه، يتشكل اعتمادا على الطاقة العقلية لدى الإنسان، كما أنه يكتسب بطانته الوجدانية من شخصية ودوافع واتجاهات صاحبه، كما أن إيقاعه ونبضاته وملامحه التشكيلية تتوقف على المكونات الجمالية والتشكيلية (البعد الجمالى والتشكيلى) لدى الفرد. وبإيجاز يمكن القول أن الأساس النفسى الفعال يقف وراء فكرة الإطار المحدد التى حدد ملامحها الدكتور سويف، سواء فى دراسته الرائدة عن عملية الإبداع الفنى فى الشعر خاصة. أو فى دراسته عن الأسس النفسية للتذوق الفنى (سويف، ١٩٧٠؛ حنورة، ١٩٨٠).

وربما كان من الضرورى، بعد هذه المقدمة، أن ندخل مباشرة إلى عملية التذوق الفنى لدى المتلقى:

(أ) فلنقترب من هذا المتلقى ولنحاول أن نرى ما إذا كان كل متلق يمكن أن يكون متذوقا.

(ب) وكيف يتذوق.

(جـ) وما هى أهم الفروق التى يمكن أن توجد بين تذوق الأشكال أو الأجناس المختلفة، من الأعمال الفنية.

(أ) من هو المتلقى للعمل الفنى؟

المتلقى قد يكون فردا أو جماعة من الأفراد يستمعون إلى، أو يتلقون عملا، أو مادة ما، قد تكون مادة مسموعة أو مرئية؛ موسيقى أو مسرحية أو قصيدة شعرية.. الخ، وهو كما سبقت الإشارة، أحد عناصر عملية الاتصال، بل يمكن القول أنه هو الهدف الرئيسى من عملية الاتصال بأكملها. وإذا ما كنا قد أشرنا من قبل إلى اتفاقنا مع الذين يذهبون إلى أن التذوق هو فى الأساس عملية اتصال إلا أننا فى الموقف الراهن نرى أنه قد آن الأوان للوقوف قليلا عند المتلقى حين يتلقى مادة اتصالية من ناحية، وعنده حينما يتلقى مادة من مواد التذوق الفنى من ناحية أخرى.

إن الخبر فى الصحيفة أو فى الإذاعة المسموعة أو المرئية مادة اتصالية، كما أن المقال فى المجلة مادة اتصالية، فهل يمكن القول أنه مادة للتذوق الفنى، على نحو ما يكون الحال بالنسبة لإحدى القصائد الشعرية أو بالنسبة لبعض المقطوعات الموسيقية أو بالنسبة لمشهد من المشاهد التمثيلية؟

بالقطع لا. فالمتلقى لمادة الخبر أو لمادة المقال يضع فى حسبانه من البداية أن هناك مجموعة من القضايا، عليه أن يتلقاها، ويصدر عليها حكما، ثم بعد أن يصدر هذا الحكم عليه أن يستجيب الاستجابة المناسبة. والقضايا التى يعرضها الخبر أو المقال النظرى تقترب من أن تكون قضايا مجردة معروضة فى قوالب ذهنية. أى أن الطابع الغالب عليها هو الطابع العقلى التجريدى، وبالتالى فليست هناك مؤثرات فنية أو تشكيلية ذات حجم كبير يمكن أن تستثير نوعا من الانفعالات أو المشاعر الوجدانية، أو الخبرات الاستمتاعية لدى المتلقى. صحيح أن كل مادة قابلة للإدراك تأتى إلينا من خلال قوالب وأطر على قدر ما من التشكيل، إلا أن هذا القدر يتفاوت من مادة إلى أخرى، وحديثنا هنا متوجه أساساً إلى المواد الفنية، أى إلى تلك المادة التى قصد بها صانعها أن توضع فى قوالب وأشكال جمالية معينة، وحاول أن يبث فيها صوراً تهويمية تستثير الخيال وتحرك العواطف، على عكس الأمر مع كاتب الخبر أو كاتب المقال، حيث يحاول هذا أو ذاك أن يصل إلى اقتناع المتلقى بالوضوح المجرد الذى يحرص على أن يوفره لعمله.

وليس يُنقِص من قيمة العمل الفنى أنه يحتوى على عناصر تشكيلية جمالية أو توترات وجدانية، فهذا الجانب من أهم الجوانب التى ينبغى أن تتوفر فى العمل الفنى، وإذا لم يكن مُستحوذاً عليها فإنه بذلك يحكم على نفسه بالخروج من منطقة الفن لكى ينضم إلى منطقة الفكر العلمى أو المادة الخبرية، وليته يُقبل فى تلك المنطقة، فالواقع أنه سوف يحرم أيضا من شرف الانتماء إلى هذه المنطقة، التى تشترط فيما ينتمى إليها من أفكار خصائص لعل من أهمها الوضوح والتجريد والإشارة إلى وقائع محددة فى عالم الواقع أو إلى قضايا منطقية أو رياضية قابلة للتحليل بأدوات المنطق أو الرياضة.

ولعل كثيراً من الأعمال، التى يظن أصحابها أنها مما يمكن أن ينتمى إلى عالم الفن، عيبها الأساسى أنها تقع على الحدود فلا هى خبر ولا هى علم ولا هى رياضة ولا هى فن، وإن كانت تتضمن ملامح من بعض هذه المواد، وهو ما يجعلها مزيجا غريبا قد يرضى بعض المتلقين لأنه ينتمى إلى نوع من المراهقة الفكرية أو الخلط العقلى أو البدائية الساذجة.

والمتلقى حين يتعرض لمادة من هذه المواد فإنه يتحرك فى اتجاه إصدار حكم عليها والاستجابة لها، فإذا ما كانت مادة خبرية أو علمية أو تجريدية، فلابد أن يكون لديه الاستعداد لذلك، أى لابد أن يكون قد تكونت لديه، من قبل، الفئات العقلية المناسبة. وهذه الفئات لا تتكون بين يوم وليلة، بل أنها تمر بمراحل من التهيئة والتنشئة والحفر حتى يتحقق لدى الفرد ما يطلق عليه برونر وزملاؤه عملية التفيئة (Categorization) أى تكون الفئات العقلية التى يمكن أن تتلقى، بعد ذلك، الفئات الخبرية التى ترد إليها من الواقع (Bruner, et al. 1959)، فإن لم يكن فى خبرة المتلقى ما يؤهله لاستقبال المواد الواردة إليه من الخارج أو ما يمكن أن يجعله قادرا على تحوير القوالب الموجودة فى عقله لكى تستقبل ما يعرض عليه من مواد، فإنه يصاب بحالة من الحيرة أو الانغلاق أو الاحباط مما يجعله غير قادر على تحمل الموقف، فينصرف عنه دون أن يصدر حكما واقعيا عليه، وإن كان من الممكن له أن يصدر حكما زائفا: بأن العمل مثلا مُمل أو غير مشوق أو غريب أو شاذ أو غير مفهوم أو متناقض أو ردئ.. إلى آخر تلك الأحكام المعبرة عن عدم القدرة على الاستيعاب أو الفهم أو التقويم الدقيق.

وليس من الضرورى أن تكون كل مادة تعرض على الإنسان قابلة لتصنيفها فى فئة من فئات التلقى العقلى، فكل منا قد تلقى نوعاً من التدريب والثقافة، وقد تشترك جماعة كبيرة أو صغيرة فيما تعرضت له من مواد أو أعمال أو ضروب تنشئة معينة، وبالتالى فإنها تتشابه فى ردود الأفعال التى تُصدرها تجاه ما يعرض عليها من مواد أو مثيرات، وقد يختلف بعضها عن البعض الآخر فى جزئيات أو جوانب معينة، ولكن، مما لاشك فيه فإن هذه الجماعة، التى أكون أنا أو تكون أنت قد نشأت فيها، تختلف عن جماعة أخرى تكون قد نشأت مثلا فى إحدى جزر الهند الشرقية المعزولة، أو جماعة تكون قد نشأت وعاشت معزولة فى احدى غابات افريقيا أو إحدى الصحراوات الشاسعة التى ليس لها صلة بباقى بلاد المعمورة. وهذا الخلاف بين جماعتنا والجماعات الأخرى سوف يجعل فئات التلقى لدينا مختلفة عن فئات التلقى لدى أفراد الجماعات الأخرى التى ليس بيننا وبينها صلات ثقافية أو عوامل تنشيئية متشابهة.

وهذا النوع من الاختلاف بين الجماعات المختلفة فى أساليب التلقى لا يميز فحسب الجماعات المنعزلة بعضها عن البعض الآخر عزلة تامة، بل إنه من الممكن العثور على فروق وخلافات بين الجماعات المتواصلة من حيث أساليب التذوق. وهذا ما تم الكشف عنه فى دراسة سويف وهانز أيزنك عن التذوق الفنى لدى المصريين والانجليز، حيث كشف هذان الباحثان عن أن الفنانين الانجليز يفضلون البسيط من الأشكال، بينما غير الفنانين منهم يفضلون الأشكال الفنية المعقدة، كما ظهر فى نفس الدراسة أن الفنانين المصريين يميلون إلى الأشكال المعقدة على حين يميل غير الفنانين من المصريين إلى تفضيل الأشكال البسيطة (Soueif & Eysenck, 1971).

والدراسة بنتائجها مفهومة المنطق، إلا فيما يتعلق بميل الفنانين الانجليز إلى تفضيل البسيط فى مقابل غير الفنانين منهم فى تفضيل المعقد، ولكن، كما أشرنا فى دراسة سابقة فإن تفضيل المركب على البسيط أو النظام على اللانظام، وهو ما كشف عنه فرانك بارون وراسل ايزنمان ومن معه (Barron 1968' Boss 1970' Eisenman 1969)، هذا التفضيل أو ذاك يتم من خلال موقف، وهو اختيار، وهذا الاختيار عبارة عن قرار واتخاذ القرار مغامرة أو مخاطرة تتم إزاء عديد من البدائل الواضحة والغامضة، أى أن الأمر يتم فى

موقف غير مؤكد اليقين من جميع نواحيه، واتخاذ القرار لدى غير الفنانين يعبر عن مدى قدرتهم على اتخاذ القرار، ولأن غير المبدعين لا يبصرون من الأمر إلا عدداً محدوداً من العناصر، فإن المباشرة هى طابع تفضيلهم، والبساطة هى اختيارهم. أما المبدعون فإن تذوقهم لعمل ما يضع فى الحسبان كثيرا من العناصر، وهم - إزاء خصوبة الموقف، وقدرتهم على تحمل الغموض، مع تبنى اتجاه محدد تجاه المادة المعروضة عليهم، ومواصلة هذا الاتجاه المتبنى - إنما يسلكون أو يتصرفون فى مجال سلوكى أصبحوا هم أنفسهم جزءا منه، وهو ما يمكن تبينه بوضوح أكثر من خلال دراسات برلين وزملائه (Berlyne, 1971).

بإيجاز يمكن القول أن العوامل أو المتغيرات التى تساهم فى إصدار أحكام تذوقية أو تفضيلية عوامل متعددة: منها ما يخص الفرد المتلقى، بما لديه من استعداد وخصائص وفئات للتلقى والاكتساب، ومنها ما يخص بيئة المادة المعروضة على الإنسان، بما تضمه هذه البيئة من عناصر تُشكل إطاراً له دلالاته الخاصة بالنسبة للمتلقى، ومنها خصائص العمل نفسه، وهى خصائص عديدة تخص البنية والمضمون والدلالات والانتباه والهدف.

(ب) كيف تتم عملية التذوق؟

إن المتلقى للعمل الفنى لا يتلقاه عَرَضاً أو بالصدفة. إنه يتلقاه عامدا، وهذه خاصية أخرى فى عملية التذوق الفنى، من حيث إن السلوك العامد يتطلب التجهيز والتحضير، أى أن هناك جوًا نفسيًا معينًا يحرص المتلقى على توفيره قبل وأثناء عملية التلقى. وهذا الجو النفسى يختلف من شخص إلى آخر، فإذا ما كان المتلقى يتعرض لتلقى عمل مقروء، وليكن قصيدة شعرية مثلا، فإنه يتأهب لتلقى هذا العمل، وفى عقله ما تقتضيه قراءة الشعر من استعداد.

ولعل من أبرز مُقتضيات تلقى الشعر التأهب للدخول فى الايقاع، والدخول فى الإيقاع يعنى، بإيجاز، أن يندمج المتلقى فى إيقاع يوافق ايقاع العمل، وهذا لا يتم إلا من خلال عملية اختبار مبدئى لطبيعة إيقاع القصيدة، فإذا ما ميزها المتلقى واستطاع أن يضعها فى فئتها الايقاعية المتميزة قام بالتالى بتبنى هذا الايقاع، وهذا هو الذى يجعل المتذوق قادراً على تمييز الاختلال الذى قد يصيب الايقاع فى العمل الفنى، وهو الذى

يجعل المتلقى أيضا يدرك الخروج على إيقاع العمل والدخول فى إيقاع آخر، إذا ما كانت القصيدة الشعرية قد نظمت بأكثر من بحر مثلاً.

والايقاع ليس إلا عنصرا واحدا من العناصر التى تحتاج إلى تجهيز من قبل المتلقى، فلغة العمل الفنى أيضا مما يحتاج إلى أن نتلقاه ونحن مهيأون له، صحيح أن هناك من الفلاسفة والمفكرين من يرى أننا حين نتلقى العمل بلغة برِّيَّة (Wild Language) فإن هذا يكون أكثر إثارة لنا بحيث نلتصق بالعمل أكثر، ونتقرب من رموزه أكثر، ونبحث وراء دلالاته بشكل أكثر تكثيفا، وهو ما يتضح بجلاء تامْ فى كتاب لويز روزنبلات «الأدب كاستكشاف» ولدى الروائى جوزيف كونراد عند حديثه عن لغة الروائى: نجد مثلا فى نص روزنبلات «إن الفنان وهو يستخدم الكلمات كوسيط فإن عليه، كما هو الحال بالنسبة للفنانين الآخرين، أن يوجه دعوته أساسا إلى الحواس» ونقرأ لدى جوزيف كونراد نفس الرأى تقريبا إذ يقول: «.. إن علينا أن نتطلع إلى مرونة النحت ولون التصوير والتأثير السحرى للموسيقى.. فعن طريق المزج الكامل بين الشَّكل والمادة فقط وعن طريق العناية الدائمة التى لا تعوزها الشجاعة بشكل الجمل ورنينها فقط، يمكن الاقتراب من المرونة واللون. (كونراد ١٩٧٠، حنورة، ١٩٧٩ ص ٣٤) اللغة إذن لابد أن تكون لغة خاصة، لغة جديدة بحيث تحدث أثرها السحرى فيمن يتلقاها. وقد يبدو أن القول بهذه الجدة والاغراب فى اللغة لا يتسق مع القول بضرورة وجود فئات للتلقى لدى الفرد، بحيث إن ما يرد إليه ويكون جديدا تماماً لن يجد المفتاح الذى يفتح به فئة التلقى لدى الفرد. والحقيقة أنه لا مجال هنالك لعدم الاتساق. لقد قررنا من قبل أن قدراً ما من الشك وعدم اليقين والغموض مطلوب فى العمل الفنى، أو بمعنى آخر أن قدراً من عدم الوضوح يجعل العمل مستفزاً ومتحدياً، أما. إذا كان العمل بسيطا واضحا عاديا، فإنه يفقد على الفور أهم خصائص العمل الفنى، ألا وهى الجدة التى تتجاوز التقليد والمباشرة وعدم التكرار. وهناك بالطبع مستويات لعدم الوضوح، فما قد يصلح لقارئ كل ثقافته قراءة الصحف السيارة، قد لا يصلح لقارئ المجلة الثقافية، وهو ما لايفيد القارىء المتخصص. ولكن على الرغم من هذا التفاوت فإن مبادئ التذوق تظل واحدة، هذا إذا ما كان المتلقى يرغب بالفعل فى التذوق وليس مجرد الاستهلاك العابر الذى لا يتوقف عند معنى ولا يهتم بدلالة ولا يستثار برمز.

إننا لا نزعم أن التذوق وقف على المتخصِّص فى مجال العمل الفنى، فإننا جميعا متذوقون، صحيح أن لكل منا مستواه فى التذوق، لكننا جميعا، حينما تتوفر لدينا الرغبة الصريحة، ونبْذُل الجهد العامد فى اتجاه تلقى العمل ونعمل الذهن بجدية، وحينما نكون بجماع ميولنا وعواطفنا فى قبضة العمل، وحينما نوائم ما بين ايقاعنا وايقاع العمل، حينئذ وحينئذ فقط نصبح متذوقين على الحقيقة.

ولكن هذا كله ليس إلا نقطة البداية، فما يحدث بعد ذلك كثير. إن المتذوق بهذه الخصائص التى ذكرناها منذ قليل، يمر برحلة تشبه الرحلة التى يقطعها المتصوف وهو بين يدى معبوده، وهى تقريبا نفس الرحلة التى يقطعها المبدع لكى يقترب من موضوع إبداعه. إنه يقدم القرابين ويقيم الشعائر، وقد تكون القرابين والشعائر مما لايمت إلى موضوعه بصلة، ولكنها مجرد أدوات أو وسائل يتذرع بها الفرد للاقتراب من موضوعه أو للتخلص من كثافة الواقع المحيط به، حتى إذا ما دخل إلى موضوعه، ووقف باعتاب محبوبه، هنا فقط وبعد أن يكون قد وهب نفسه للعمل، يبدأ العمل يخضع له، تماما مثل الحبيب المستعصى على من يجرى وراءه، إذا ما تأكد تماما من خضوعه له، فإنه على الفور يبدأ فى الاستسلام. والعمل الفنى حين يستسلم، فإنه يظل مالكا لإرادته، إن دلالاته لا تنكشف كلها مرة واحدة، بل إنها لتتدلل وتتخفى، حتى لينفض المتذوق يده منه، وقد لا يعود إليه، ولكنه وبعد أن بذل كل هذا الجهد وأعطى كل هذا الوقت لا يملك إلا أن يتحمل حتى يفض أستار هذا المجهول.

وهناك من يرى أن بعض الأعمال ينكشف مرة واحدة، ويفصح عن رموزه كلها من أول نظرة، وهنا ينبهر المتلقى به، ويفهمه على الفور، ويمنحه إعجابه دونما تحفظ. ومرة أخرى علينا أن نفرق بين الفرجة والتذوق، إن الفن الذى ينكشف على متذوقه دفعة واحدة يُغلفه الكثير من الخصائص والأعماق التى لا تظهر للوهلة الأولى، وعلى المتذوق ألا يفرغ مرة واحدة، وفى برهة قليلة، من العمل، لينصرف عنه إلى سواه، فهو إن فعل ذلك وظن أنه عاش خبرة تذوقية كاملة، فلا ريب أنه واهم كل الوهم بعيداً تمام البعد عن عملية التذوق.

وربما كانت الفكرة التى قدمها هولمان عن وجود مراحل لعملية التذوق الفنى مشابهة

لمراحل الابداع على قدر معقول من الصواب خاصة فيها يتعلق بعملية التذوق وحدها، أى أن المتذوق يمر بعدة مراحل أثناء تذوقه لعمل ما من أعمال الفن، تلك المراحل هى:

(ا) مرحلة الاستعداد، أى التهيؤ للوقوف بباب العمل لعله يسمح له بالدخول.

(ب) مرحلة الاختمار أو الكمون أو الحضانة، وهى تلك المرحلة التى تمر قبل أن يحدث اندماج مع فكرة أو موضوع العمل الفنى، وهى تمثل نوعاً من الانصراف أو عدم الحضور فى المجال السيكولوجى للعمل حتى وإن ظل المتلقى فى الحضرة الفيزيقية للعمل.

(جـ) مرحلة الإشراق، أى حدوث انفتاح وفيض، بما يسمح بنوع من الفهم والاستيعاب والبلورة لمضمون العمل ومتعلقاته.

(د) مرحلة التحقق، وهى المرحلة التى ينتهى فيها المتلقى إلى حكم وقرار يخص العمل، ويخلص فيه إلى تحديد علاقته به. (Hallman 1965)

ومن الواضح أن هذه المراحل التى يتحدث عنها هولمان باعتبارها مراحل عملية الإبداع، وباعتبارها فى نفس الوقت مراحل عملية التذوق الفنى ليست أكثر من محاولة لتجزئ ما هو متوحد. إن العملية التذوقية تشبه العملية الابداعية، هذا صحيح، ولكن مسألة وجود مراحل هذه مسألة فيها نظر، لأنه بمجرد انخراط الشخص فى عملية التلقى، كما سبقت الاشارة، فإنه يهب نفسه للعمل، حتى ليصعب التمييز (من قبل المتلقى) بينه وبين المجال الذى يعيش فيه.

وإذا ما جاز الحديث عن مراحل للعملية التذوقية لدى المتلقى فإنه من الممكن الإشارة إلى وجود مرحلتين رئيسيتين هما مرحلة التهيؤ والاستعداد، ومرحلة المعايشة والحكم على قيمة العمل الفنى. ويمكن لهاتين المرحلتين أن تسمحا برؤية المتلقى معايشا للعمل، بكل ما تعنيه كلمة المعايشة من فيوض وانغلاقات واقتراب واغتراب، واستمتاع واستهجان وتوقع وإحباط واقتناص وإفلات.. الخ تلك الحالات التى يمر بها المبدع وهى نفس الحالات التى يمر بها المتذوق، ولكن ربما بطريقة أخرى، يضاف إليها مرحلة ثالثة، على نحو ما رأينا فى تذوق المبدعين، هى مرحلة الاستمتاع والامتلاء.

إن المبدع وهو يعمل، فإنه يتذوق عمله، وهو يضع فى اعتباره، فى نفس الوقت، أن

هناك آخرين سوف يعرض عليهم هذا العمل، وهو يضع نفسه فى موقعهم وهم يتلقون العمل، أى أنه ينظر إلى عمله بمنظار المتلقين له. وكثير من التعديلات التى يُدخلها الفنان على عمله، والاضافات التى يضيفها إليه، إنما تتم من منظور تقويمى: سواء كان هذا التقويم معتمدا على محكات موضوعية توصل إليها الدارسون من قبل مثل محك القطاع الذهبى (أو النسبة الذهبية مثلا فى مجال الفن التشكيلى على سبيل المثال)، أو كان معتمدا فى تقويمه على محكات خاصة به هو شخصياً مثل المعايير الجديدة التى وصفها أنصار الفن اللامعقول فى مجال التشكيل أو الأدب، أو معايير اجتماعية تخص الجماعة التى ينتمى إليها المبدع أو التى سوف تتلقى عنه هذا العمل، أو كان معتمدا على معايير فنية خالصة تنبع من موقف العمل وطبيعة بنيته. وهو فى جميع هذه الحالات ومن خلال كل هذه المحكات إنما يقف موقف الحكم، وينظر بمنظار التقويم ويتلقى بمنطق المتذوق. ولكن فى كل خطوة معاناة، وفى كل إضافة وفى كل مراجعة رؤيا جديدة (حنورة ١٩٨٠).

وإذا ما كان هذا حال المبدع وهو يعمل فى تنفيذ عمله من حيث خصائص التذوق لهذا العمل، فهل يمكن لنا أن ندعى بأن هذه هى نفس حالة المتلقى حين يعرض عليه العمل؟

الإجابة على هذا التساؤل تحتاج منا أن نتذكر أن المبدع وهو يعمل إنما يتعامل مع عناصر يستطيع تشكيلها فى أكثر من تشكيل بل أنه يستطيع أن يُلْغى ما تم له تنفيذه، أما المتلقى المتذوق فهو وإن كان يستطيع أن يلغى ما تم تنفيذه، أما المتلقى المتذوق فهو وإن كان يمر بحالات نفسية مشابهة لما يمر به الفنان المبدع إلا أنه يبذل جهدا ذهنيا فحسب عند تلقيه للعمل، كذلك فهو يتلقى العمل دفعة واحدة ويحاول أن يفتش فى أبعاده ويمحص عناصره، ويقف على دلالاته، كوحدة واحدة، قد تكون لها طبقات أو أعماق أو زوايا عديدة، ولكنه لا يملك، كما يملك المبدع، أن يلغيها، وإن كان يملك أن يتجاوزها إلى أعماق أبعد أو زوايا أفضل.

والمتذوق بهذا المعنى يكون «خالقا» للعمل الفنى من وجهة نظره الخاصة، ولكنه خلق من الرتبة الثانية، أى أنه يعمل على قماش خالق آخر أسبق منه، وسوف يكون إلى حد بعيد، مقيدا بالعمل الابداعى الأصلى الذى قدمه لنا صاحبه الأول.

وبقدر ما تكون الرؤى متعددة، يكون العمل مستحوذا على خصائص أكثر خصوبة أما إذا كانت الرؤية التى ينظر بها المتلقون إلى العمل ليس لها أكثر من زاوية، ولا أكثر من بعد، فإن العمل الفنى يكون من المباشرة والبساطة بحيث لايختلف اثنان على أنه عمل ضعيف، حتى وإن كان عدد المعجبين به كبيراً، على عكس عمل آخر قد لا يكون له معجبون كثيرون، ولكن القلة التى لديها خبرة فنية واسعة واطلاع موفور على الفن، وتدريب عميق على التذوق قد ترى رؤى ورموزا ودلالات متعددة، وهو ما يجعل مثل هذا العمل من القمم الفنية النادرة التى سوف تخلد مع مرور الأيام.

(جـ) هل توجد فروق فى تذوق الأشكال أو الأجناس المختلفة من الفن؟

تحدثنا فى الصفحات السابقة عن خصوصية العملية التذوقية، بمعنى أن الظروف التى يوجد فيها المتذوق وطبيعة العمل، والظروف النفسية للمتذوق أيضاً، كل ذلك يلعب دوراً مهماً فى تشكيل ملامح عملية التذوق، وهذا يعنى بالتالى أن تذوق كل عمل فنى هو عملية ذات ملامح خاصة، ولا يمكن للمتلقى أن يمر بنفس الخبرة التذوقية مرتين. وإذا ما كان ذلك صحيحاً بالنسبة للخبرة النفسية التى يمر بها المتلقى فإنه ليس كذلك على إطلاقه.

إننا حين نتناول طعاماً ما فإننا فى كل مرة نتناول طعاماً مختلفاً عما سبق لنا وتناولناه، وأيضا قد يكون طعم كل طعام مختلفا عما سبق لنا وخبرناه فى ظروف أخرى، ومع ذلك فإن نفس الميكانيزم أو الآلية التى تستخدم فى تناول الطعام واحدة.

بإيجاز يمكن القول أن الخبرة الفنية لها وجهان ،وجه شديد الخصوصية، كما سبقت الإشارة، ووجه عام له مبادئ يمكن الكشف عنها والاتفاق حولها.

أما الوجه الشديد الخصوصية، فهو تلك الخبرة النادرة والمعايشة المتفردة للعمل، والتى تجعل المتذوق الحق يحس كأنه قد امتلك العالم أو فنى فيه أو توحد به: كل الامتلاك أو كل الفناء أو كل التوحُّد كما يقرر أئمة الصوفية. إن هذا الامتلاك هو فى حقيقته امتلاء ورِيٌّ وشبع، حتى ليدرك المتلقى أنه فى حالة من الاستمتاع والنشوة التى لا يرغب بعدها فى مزيد، وهذه الحالة الفريدة ليست ذات طبيعة بسيطة بحيث يمكن الوصول إليها من أقرب سبيل، كلا فإنها وكما قررنا من قبل، معاناه ومكابدة، وإمساك بما هو خيالى، وتوحد مع

ما هو وهمى. إنها حالة سيكولوجية لها هويتها المتميزة وطبيعتها الفريدة.

أما الوجه الآخر لعملية التذوق الفنى فهو ذلك الوجه الذى سبقت الاشارة أيضا إلى خصائصه العامة، ويتضمن هذا الجانب كل الخصائص المعرفية والوجدانية والجمالية التعبيرية والاجتماعية والثقافية (مكونات الأساس النفسى الفعَّال) التى تلعب دورها فى تلقى العمل وفهمه وحُبه وتشكيله، من وجهة نظر المتلقى، وتبنيه أو رفضه على محك القيم الثقافية والاجتماعية له. وهذه الخصائص المشكِّلة لعملية التلقى، لها طابعها الخِبْرى، أى المتأثر بالخبرة والمران والتدريب والتنشئة، بما يجعل من الممكن للفرد المتلقى أن يلتقى مع غيره ممن لهم نفس خبرته وخصائصه.

كذلك فإن الطابع السائد للفن فى فترة من الفترات يتأثر، إلى حد كبير، بما هو شائع فى المجتمع من تيارات وقيم وقوالب وأشكال، وبالتالى فإن العمل، حين يعرض على أفراد من نفس المجتمع أو مجتمع غيره، ممن تكون لهم علاقة بهذا المجتمع، هذا العمل يتم تقويمه وفك رموزه وفقا لما هو موجود فى المجتمع من معايير متعارف عليها ومن قيم سائدة بين غالبية الناس.

هذا عن أوجه الاختلاف والاتفاق بين الفرد ونفسه وبينه وبين غيره، فيما يتعلق بعملية التذوق الفنى لعمل واحد بعينه، أما عن الاختلاف الذى يوجد بين الفرد ونفسه من موقف إلى موقف مما يخص الأجناس الفنية المختلفة، فهو أيضا له وجهان، أحدهما يخصُّ طبيعة العمل الفنى ومادته والحيز الزمانى والمكانى المعروض فيه، وما يتطلبه ذلك من جهد أو وقت أو حركة أو نشاط اجتماعى أو ذهنى محدد، ومن هذه الناحية فإن كل جنس من الأجناس الفنية له ظروفه الخاصة، والتى لا يتشابه فيها مع جنس آخر. والوجه الثانى هو المكونات النفسية للمتلقى والقيم الفنية السائدة فى ثقافة المجتمع، وهذه تجعل من الممكن تلاقى وجوه الإختلاف التى قد توجد بين جنس وآخر، فَرُبَّ لوْحة تحمل نفس ما تحمله قصيدة من دلالة، بل يمكن للوحة الجيدة أن تؤدى نفس معنى القصيدة الشعرية، والعكس أيضا صحيح، فيمكن لقصيدة شعرية جيدة أن «تصور» لوحة لا يجيد رسمها إلامصوِّر قدير، ومن قبيل ذلك اللوحة المشهورة فى الشعر العربى:

إن أنس لاأنسى خبازاً مررت به   يدحو الرقاقة مثل اللمح بالبصر
مـــابين رؤيتهـــا فى كفـه كــرة   وبـين رؤيتهـا حـــوراء كـالقمـــر
إلا بمقــدار مـــا تنــداح دائـــرة   فى لجة الماء يلقى فيـه بالحجـر

إذن فهناك خصائص خاصة تفرض نوعا من الفروق فى تذوق كل جنس، وهناك ملامح عامة يمكن أن تجعل المتلقى فى حضرة أعمال لها نفس الدلالة حتى وإن اختلف الشكل أو القالب الذى صُبَّ فيه العمل الفنى.

والسؤال الذى لم نطرحه حتى الآن، وسبق أن طرحناه فى نهاية الفصل السابق عن التذوق الفنى عند المبدعين وقلنا فيه «هل سنجد صورة جديدة للاستكشاف والتشكيل والاستمتاع لدى المتلقى على نحو ما وجدناها عند المبدع؟» هذا السؤال، وبعد أن قطعنا رحلة شاقة مع المتلقى، هل ترى قدمنا إجابة عليه؟

لقد رأينا أن هناك مراحل تصاحب عملية الإبداع من حيث التذوق هى مرحلة الاستعداد الذى يصاحبه جهد استكشافى، ومرحلة تشكيل أو تنفيذ تشكيلى ومرحلة تقويم استمتاعى.. فهل ياترى يمكن مقارنة هذه المراحل بمراحل التلقى لدى المتذوق؟

إن أول ما يواجهه المتلقى للعمل الفنى هو هيكل كلِّى له ملامح جزئية ومما لا شك فيه أن جهداً استكشافياً سوف يأخذ طريقه نحو الإحاطة بجوانب هذا الهيكل الكلى يلى ذلك جهد آخر، فيه محاولة للغوص وراء التفاصيل، ثم محاولة للعودة إلى الكلى ثم محاولة للربط بين كل جزئية وباقى عناصر العمل، وهذه المرحلة هى مرحلة «شغل» أو تنفيذ. وهو وإن كان عملا ذهنياً، كما سبقت الاشارة، إلا أنه محاولة لخلق صورة جديدة، فإذا ما انتهى المتلقى إلى بناء الصيغة التى يرضى عنها يبدأ فى حالة من النشوة والمتعة وهى ما سبق لنا وأطلقنا عليها حالة أو مرحلة الامتلاء والامتلاك.

أجل: توجد ملامح مشتركة وأيضا يوجد جُهد متشابه، ولكن شتان ما بين هذا وذاك، بين جهد الصيدلانى الذى لا يطالعنا وجهه المرهق وهو يغوص فى عناصر متناقضة متباعدة يؤلف فيما بينها ويخرج منها بهذه التركيبة الفريدة العطرة، وجهد المستمتع بالعطر

يتلقاه فى حالة من الراحة والهدوء، وقد يعرض عنهُ إذا ما أراد، أو قد يقبل عليه إذا ما شاء.

ولكن فى النهاية ليس ثمة إبداع بلا تذوق ولا تذوق بدون إبداع، وعلينا كمتذوقين أن نبذل جهداً فى تلقى الأعمال الفنية، لانقول موازيا لجهد المبدع بالتمام، ولكن على الأقل يكون ملائما لما يتطلبه تذوق الفن من تقدير واحترام.

مراجع الفصل الثالث

- حنورة، مصرى عبد الحميد (١٩٧٩) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- حنورة، مصرى عبد الحميد (١٩٨٠) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية، دار المعارف، القاهرة.
- حنورة، مصرى عبد الحميد (١٩٨١) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر المسرحى، تحت الطبع.
- سويف، مصطفى (١٩٦١) الأسس النفسية للتذوق الفنى، الآداب، ٩، ١، ص١٧.
- سويف مصطفى (١٩٧٠) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة، دار المعارف. القاهرة.
- كونراد، جوزيف (١٩٧٠) هدف الفن الروائى، فى : نظرية الرواية ترجمة د. انجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، بالقاهرة

- Barron, F. (1968) *Creativity and Personal freedom,* von Nostrand, New York
- Berlyne D.E. (1974) *Studies in the experimental aesthetics,* Hemisphere Publishing, Washington.
- Bruner, J.; Goodnow, J. J. & Austin, G. A. A. (1959) *A study of thinking,* John Wiley, New York.

- Eisenman, R. (1969) Creativity, Awarenes and liking. Jour. *Cons. Clin. Psychol,* 33, 25, 157

——— & Boss, E. (1970) Complexity, simplicity, *Percep. Mot. Skil.*, 13.651

- Fisher, J. (1968) Evaluation without Enjoyment, *Jour aesthet. art. Critic,* XXVLL, 7, 135

- Hallman, R. (1966) Aesthetic pleasure and creative process, *Jour. Hum. psychol.,* PP. 141.

- Soueif, M.I. & Eysenck, H. (1971) Cultural Differencesinl aesthetic preferences, *intern. Jour. psychol,* 6, 4, 293.

البــابُ الثــانى

دراسات امبريقية فى السلوك الجمالى

الفصل الأول: الجانب الجمالى فى الرسالة الإعلامية

الفصل الثانى: التذوق الفنى عند الأطفال



تمهيد

سنقدّم فى هذا الفصل دراستين عن التذوق الفنى من وجهة نظر تجريبية:

والدراستان أجريتا على أفراد مصريين، باستخدام أدوات مصرية. ولم يكن من الممكن أن تستمد معظم أفكارنا وأدواتنا من أجانب، كما لم يكن من المستساغ الاعتماد على نتائج الآخرين فى تفسير سلوكنا فى البيئة العربية..

من هذا المنطلق، تم إجراء هاتين الدراستين، واللتين نأمل فى أن تلحقهما دراسات أخرى..

والدراسة **الأولى** منهما عن الجانب الجمالى فى الرسالة الإعلامية باستخدام أشكال (صور) فَنيَّة كاريكاتورية لفنانين مصريين، وقد حاولنا المقارنة بين أثر هذه الأشكال الفنية والأفكار أو (الأخبار) التى تعبر عنها لدى عدد من المتلقين (طلاب دراسات عليا ودارسى علم نفس (مستوى الليسانس).. وقد جاءت النتيجة، مؤكدة لقيمة وأهمية البعد الجمالى فى التأثير على المتلقى مقارنة بالأبعاد الأخرى فى الرسالة، عقلية ووجدانية واجتماعية.

أما الدراسة الأخرى، فهى دراسة عن التذوق الفنى عند الأطفال باستخدام مقياس للتذوق الفنى، صممناه وطبقناه على مجموعة من الأطفال المصريين.

وقد اتضح وجود عوامل أو أبعاد للتذوق الفنى، تم الكشف عنها لأول مرة فى دراسات التذوق الفنى، من أهمها عامل العيون أو تفضيل العيون، وعامل الخط العربى، بالإضافة إلى عوامل أخرى مثل تفضيل اللامعقول وتفضيل المعقد على البسيط ... الخ مما وجدنا له صدى فى الدراسات العالمية.

الفصل الأول

الجانب الجمالى فى الرسالة الإعلامية

دراسة نفسية فى أثر الصورة على فاعلية الاستجابة

مقدمة:

يتفق معظم الدارسين على أن الاتصال Communication يهدف إلى تحقيق هدف أو أكثر من الأهداف التالية:

١ - توفير المعلومات.
٢ - تيسير التعاون.
٣ - تحقيق الذات. (Cronkhite, 1976,p.26)

ولكى تتحقق هذه الأهداف كلها أو بعضها، فإن هناك شروطاً ينبغى توفيرها. ومن بين هذه الشروط، ما يخص المرسل، ومنها ما يخص المستقبل، ومنها ما يخص الرسالة، مما يمكن أن نعثر عليه فى معظم الكتب المهتمة بعملية الاتصال (Miller; 1967; Argyle 1972; Cronkhite 1976; Laver & Hurcheson, 1972).

واهتمامنا الأساسى فى هذه الدراسة، هو الكشف عما يمكن أن يوجد من تفاعل أو علاقة بين الرسالة ومن يتلقاها.

ووضوح الرسالة هو من أبرز الخصائص التى يوصى بها المتخصصون، إذا أريد لها أن تحقق هدفها، ولكن هذه الخاصية وجدت من يزعم أنها إذا تحققت فى الرسالة، فإنها لن تؤدى إلى أفضل النتائج تحت ظل ظروف معينة. بمعنى أن الوضوح، وإن كان أمراً مطلوباً، إلا أن الملاحظة المباشرة تدلنا على أن الإنسان فى كثير من الحالات يسعى إلى معايشة حالة من عدم الوضوح من خلال عملية اتصالية يقوم بها، كما يذكر كرونكايت ومن ذلك

على سبيل المثال، مشاهدة الأفلام الملغزة، والدخول فى مراهنات غير مضمونة النتيجة، والاشتراك فى جدل حول قضية معقدة وذات جوانب مبهمة. صحيح أن كل الأطراف تتنافس أو تتصارع أو تتعاون من أجل حل الغموض، ولكن عملية الاتصال فى حد ذاتها تمر بالفعل خلال ارتقائها بمناطق غامضة، وقد تنتهى العملية ويجد المرء نفسه لم يبرح المنطقة التى كان فيها عند بداية العملية الاتصالية.

من ناحية أخرى، قامت دراسات تحاول أن تكشف عن طبيعة العلاقة بين عدم اليقين وازدياد درجة التفضيل لموضوع من موضوعات الاتصال، ومن بين من اهتموا بهذا الجانب بيرلين (Berlyne, 1974, p. 160) الذى يشير إلى أن العلاقة بين عدم اليقين وازدياد درجة التفضيل لموضوع من موضوعات الاتصال علاقة مستقيمة، أى أنه كلما ازداد الشك أو عدم اليقين إزاء مادة الرسالة، ازدادت درجة التشويق والاستثارة والتفضيل لمحتوى ومضمون هذه الرسالة.

على حين يرى آخرون، أن العلاقة بين عدم اليقين وإصدار حكم تفضيلى، علاقة منحنية، بمعنى أنه كلما ازدادت الرسالة غموضاً، بما يؤدى إليه ذلك من تشكك أو عدم يقين، زادت درجة التفضيل حتى مستوى معين، ثم تبدأ العلاقة بعد هذا المستوى فى التدهور. (الشيخ، ١٩٧٨ ص ٥٠-).

وهناك دراسة شيقة، نشرها تيرنس مور عن خبرة شخصية اتصالية، تمثلت فى إقامته لفترة من الوقت بين جماعة من الناس لا يعرف لغتهم ولا يفهمون لغته.

وقد حاول الباحث أن يحلل هذه العلاقة الاتصالية الصعبة، وتوصَّل من هذا التحليل إلى وجود خصائص لمثل هذا النوع من الاتصال نوجزها فيما يلى:

١ - الترميز أى وضع الرسالة من قِبَل المصدر فى شكل رموز معينة.
٢ - محاولة المستقبل للفهم.
٣ - التفاعل النفسى بين المتلقى وموقف فك الرمز.
٤ - التعبير أى الاستجابة برموز أخرى (بداية جملة اتصال جديدة).

وقد كشف التقرير، عن أن تلك العملية الاتصالية، كانت تمضى على النحو التالى:

١ - عزل الكلمات التى يمكن التعرف عليها.

٢ - استدعاء معانى الكلمة واكتساب المفردات.

٣ - ترتيب معانى الكلمات فى جمل ذات معنى.

٤ - إيجاد مصطلحات تحدد بشكل مناسب، المفاهيم والعلاقات المتعلقة بموضوع الاتصال، من خلال ما يمكن أن نطلق عليه قطار الفكر. (Moore, 1978)

وفى كل مستوى من هذه المستويات، كان الباحث يلاحظ المشاعر المترتبة على نجاحه أو فشله، فقد كان على سبيل المثال يحاول أن يخمن معانى الكلمات المجهولة له، وكان يصاب بحالات من الإحباط، أو حالات من الانفعال، ذات خصائص متداخله.

ومجمل ما تشير إليه هذه الدراسة، هو أن طبيعة الرسالة، فضلا عن خصائص من يتلقاها، تلعب دوراً أساسيًا فى تشكيل، ليس فحسب الاستجابات المباشرة للفرد، ولكن أيضاً فيما يتبقى ويتراكم فى البناء النفسى لهذا المتلقى.

وربما كان من الممكن الاستدلال على ذلك، مما توصل إليه باحثون متعددون، فى مجال العلاقة بين التوتر النفسى وتحمل الغموض والتشتت النفسى من ناحية، ومستوى حضرية المجتمع من ناحية أخرى، بما يتضمنه ذلك من توفر وسائل الرفاهية، والمواصلات والاتصالات وشيوع أفكار متعددة ذات خصائص متباينة ودرجات متفاوته من الاتساق والتناقض، أو بين الوضوح والغموض أو البساطة أو التركيب أو الكثافة والندرة.

فقد اتضح على سبيل المثال فى دراسة نجاتى، أنه كلما ازدادت درجة المدنية، ازدادت درجة التوتر لدى الشباب (١٩٦٣). وفى دراسة سويف (١٩٦٨) تم الكشف عن أن مواطنى مصر أعلى من حيث درجة التوتر النفسى من مواطنى كل من سوريا والأردن. وفى دراسة برنجلمان أتضح أن مواطنى المانيا أعلى توتراً من المواطنين الإنجليز.. وفى دراسة أجريناها على ثلاث مجموعات من المواطنين المصريين، مجموعة ريفية ومجموعة شبه حضرية ومجموعة حضرية، تم الكشف عن وجود تدريج متصل من التوتر النفسى ، يمتد من أعلى درجات التوتر لدى الحضريين وينتهى بأقل درجات التوتر عند الريفيين. ونتائج هذه الدراسات تشير بوجهٍ عامٍ إلى أن المجتمع الذى يتمتع بدرجة أعلى من

التحضر (والاتصال دالة أساسية فى هذه الدرجة)، يكون أفراده أكثر ميلا إلى إصدار استجابات أكثر توتراً وأعلى تطرفاً (سويف ١٩٦٨، نجاتى ١٩٦٣، حنورة ١٩٦٨، ١٩٧٦ ,Brengelman,1956).

وربما كان هناك تفسير آخر لهذه النتائج، مؤداه، أن زيادة درجة الحضرية، يقابلها ازدياد مستوى النشاط والدافعيه لدى الأفراد، بما يرتبط بذلك من مستوى مرتفع من التوتر.

وأيًّا كان التفسير المقدم، فهناك علاقة واضحة بين كمية وأنواع المعلومات المطروحة وحالة الدافعية وارتفاع مستوى النشاط وعدم اليقين والشك والتوتر والأحكام التفضيلية لدى الأفراد.

والعملية الإبداعية المصاحبة لصنع الرسالة، عبارة عن جهد مركب يبذله المبدع (صانع الرسالة)، لاقتحام عالم ملىء بالغموض والأسرار. وقد كشفنا فى عدد من الدراسات دارت حول عملية الإبداع الفنى، عن الطبيعة المركبة لتلك العملية والتى من أبرز خصائصها تلك الحالة من الاستكشاف المتتالى بما يصاحبه من تناوب للوضوح والغموض على المجال الوجدانى والمعرفى والجمالى للمبدع (سويف ١٩٧٠ ص ٢١٥ – ٣٠٦، حنورة ١٩٧٩ ص ٢٣٤ – ٢٣٥ و ١٩٨٠ ص ٢٢٣).

يؤكد ذلك ما يقرره تشيلد (Child, 1969)، من أن الأسلوب الذى يستخدمه الفنان لعرض موضوعه، ذو أثر كبير فى تشكيل طبيعة الخبرة التى تتحقق لدى المتلقى. ويشير هذا الباحث، إلى رأى أرنهيم، الذى يذهب فيه إلى أن العمل الفنى يعكس الفهم الخاص للعالم. كما هو متحقق لدى الفنان (صانع الرسالة). والموضوع الإدراكى، يجعل المتلقى قادراً على أن يجرب بنفسه مثل هذا الفهم الذى يحمله الفنان – صانع الرسالة – للعالم.

من كل ما سبق، يمكن لنا أن نتصور أن الرسالة، والرسالة الإعلامية على وجه الخصوص، تحمل بين طياتها، وتملك ضمن خصائصها، ما يمكن أن يؤثر إلى درجة كبيرة فى استجابات الأفراد.

يوضح ذلك أكثر، ما يشير إليه سويف، من أن العمل الفنى رسالة موجهة من الأنا

إلى الآخر بقصد استعادة «النحن». (سويف ١٩٧٠ ص ١٢٥-).

ولكن هذا كله، يفسر لنا الأبعاد الكبرى ولا يقترب كثيراً من خصائص نوعية المنبهات المعروضة على الإنسان وطريقة عرضها. ألا يمكن أن يكون اختلاف طبيعة المنبهات وطريقة بثها وأساليب تلقيها، مما يترتب عليه آثار فى جانب أو آخر من جوانب العملية الاتصالية؟

يجيب على هذا السؤال، دراسة أجراها ولفولك (Wolfolk, 1976)، ناقش فيها بعمق، طريقة تقديم وعرض المعلومات فى عملية الاتصال، فقد قارن بين ما أسماه الأسلوب التأكيدى التقليدى فى العرض، وأسلوب اللامعقول: الأسلوب التأكيدى يعرض المنبهات عرضاً متتالياً فيه اتساق ووضوح ومباشرة وتأكيد، وأسلوب اللامعقول يعرض المنبهات عرضاً شاذاً غير متسق لا يستجيب مباشرة للمنبهات أو الرسائل الأسبق منه.

- وقد توصل هذا الباحث، إلى أن أسلوب اللامعقول Absurd فى العرض، كان أكثر تشويقاً وأكثر فاعلية، من حيث إنه يستفز قدرات الإنسان ويستثير فضوله، ويشد انتباهه، ويحد من سلطان التمادى أو القصور الذاتى والتلقى المسترخى للمعلومات ، على حين أن الأسلوب التأكيدى المباشر، كثيراً ما يحمل معه الملل والشعور بالاكتفاء وعدم الرغبة فى الاستكشاف.

ومن المفروغ منه، أن لا معقولية العرض، تتعلق فى جانب أساسى منها، بالطريقة التى تتسلسل بها العناصر والمكونات، والتى تتشكل بصورة غير معتادة لدى من يتلقاها.

من كل ما سبق، يمكن أن نخلص إلى الأفكار التالية:

- أن عملية الاتصال تعتمد ليس فحسب على مضمون المنبهات أو على وسيلة البث أو على خصائص المتلقى، بل هى عملية ذات طبيعة تركيبية ارتقائية متشعبة أيضاً.

- أن الحاجة إلى الوضوح، كخاصية مميزة للعمل المعروض ومميزة للنشاط المبذول، ليست فى جميع الأحوال بذات الفاعلية الأكبر فى العائد المأمول من العملية الاتصالية، بل

ربما كان عدم اليقين والغموض وخصوبة عناصر الرسالة، مما ينتج أثراً أعمق وأبقى.

– أن الخصائص الإبداعية فى العملية الاتصالية، تمتد فتشمل الرسالة وصانعها ومتلقيها والقناة الحاملة لها.

أهداف الدراسة الحالية

تهدف الدراسة الحالية إلى الكشف عن أثر الصورة الإبداعية المدركة والمنبثة من خلال رسالة إعلامية، على طبيعة الاستجابة لدى المتلقى، ومقارنة هذا الأثر بالأثر الناتج عن نفس الرسالة إذا وجهت من خلال قول وليس من خلال صورة.

وقد تحدد هذا الهدف، انطلاقاً من عدة مبررات ، لعل فى الاستعراض النظرى السابق، ما يعرض بعضها، خاصة فيما يتعلق بطبيعة الرسالة، وما ينتج عنها من آثار.

ويمكن افتراض أن (القول أو الكلام)، وإن توفرت له بعض الخصائص الإبداعية ، إلا أنه فى سياق الرسالة الإعلامية يكون أكثر مباشرة ووضوحاً من الصورة التى يمكن أن تكون أكثر خصوبة وامتداداً فى دلالاتها ورموزها، خاصة إذا كانت الصورة رسما كاريكاتوريًّا.

ومن أجل الوصول إلى هذا الهدف، تم وضع فرض صفرى عام مؤداه : **أن الرسالة الإعلامية المعروضة من خلال صورة كاريكاتورية، لا تختلف فيما تنتجه من استجابات لدى متلقيها عن الرسالة الإعلامية المعروضة من خلال كلام يشير إلى نفس ما تشير إليه الصورة.**

والاستجابة التى رؤى أنها يمكن أن تتعلق بالصورة أو الكلام، عبارة عن استجابة عامة إجمالية، تتكون من الأبعاد التالية:

(ا) بعد معرفى، ونقصد به المضمون العقلى للرسالة بما تحتويه من معارف ومعلومات، وما يستثيره هذا المضمون لدى المتلقى من نشاط عقلى وقضايا فكرية... إلخ.

(ب) بعد وجدانى، ونقصد به البطانة الانفعالية التى تحتويها الرسالة وما تثيره لدى المتلقى من انفعالات واتجاهات وعواطف... إلخ.

(جـ) بعد جمالى، ونقصد به الجوانب التشكيلية والإيقاعية المكونة للرسالة، وما تستثيره لدى المتلقى من خبرة جمالية سارة كانت أو مكدِّرة... إلخ.

(د) بعد اجتماعى، والمقصود به المتعلقات الثقافية والاقتصادية والاجتماعية التى تشير إليها الرسالة، وما يشعه ذلك من آثار لدى المتلقى.

(هـ) بعد يتعلق بالتكامل أو الوحدة بين تلك العناصر والأبعاد الجزئية. (حنورة ١٩٧٩ ص ٢٣٦ وما بعدها، ١٩٨٠ ص ٢٢٣ وما بعدها).

المنهج

للكشف عن صحة الفرض السابق، رؤى إجراء دراسة امبريقية استكشافية، باستخدام أداة ملائمة وعينة مناسبة، وقد اتبعت الإجراءات التالية لتحقيق ذلك:

١ - الأداة:

تكونت الأداة من ستة أقوال وست صور كاريكاتورية، تم الحصول عليها من بين حوالى خمسين قول وصورة أخرى نشرت خلال شهر مارس سنة ١٩٨٠ بالجرائد اليومية المصرية الصباحية الثلاث (الأهرام والأخبار والجمهورية) وقد روعى فى انتقاء الأقوال والصور الست، عدة اعتبارات من أهمها:

١ - أن يكون موضوعها مما يشغل اهتمام غالبية القراء.

٢ - أن يكون موضوع كل منها مازال مطروحاً ومتداولا.

٣ - أن يتوفر فى الصورة والقول المنشور معها خصائص إبداعية كالأصالة والتفرد والعمق والملاءمة لمقتضى الحال... إلخ.

وقد اشترك مع الباحث فى عملية الاختيار، ثلاثة باحثين آخرين ممن لهم اهتمام بالفن والسلوك الإنسانى والمسائل العامة.

تم بعد ذلك فصل الكلام المعروض مع الصور (مع إدخال تعديل طفيف لكى يصلح للعمل كمنبهات مستقلة) وبذلك أصبح لدينا:

أولا: ستة صور بالكلام المنشور معها.

ثانيا: ستة أقوال مكافئة فيما تشير إليه أو فيما تعنيه الصور الست.

وقد تم إعداد التعليمات المناسبة والتى يطلب فيها من المفحوصين الاستجابة لكل من الأقوال والصور، كل منها على حدة من حيث الزوايا التالية:

١ - البعد المعرفى.
٢ - البعد الوجدانى.
٣ - البعد الجمالى.
٤ - البعد الاجتماعى.
٥ - الوحدة والتكامل والتماسك.

وذلك بتقييمها وتقييم أثرها، بدرجة تتراوح ما بين صفر، ٩ لكل بعد من هذه الأبعاد. وبذلك يتكون لدينا لكل مفحوص ٥ درجات لكل صورة و ٥ درجات لكل قول وقد تم حساب معامل ثبات لكل بعد من أبعاد الصور والأقوال، عن طريق القسمة النصفية، ويعرض الجدول رقم (١) لمعاملات ثبات كل بعد من هذه الأبعاد مضافاً إليها معامل ثبات كلى لكل من الصور والأقوال. (Garret, 1971, p.343).

جدول رقم (١) معاملات الثبات للصور والأقوال محسوبة بطريقة القسمة النصفية (البنود ١، ٢، ٣ فى مقابل البنود ٤، ٥، ٦) لكل بعد من الأبعاد الخمسة والمقياس العام المكون من مجموعها:

جدول رقم (١)

المقاييس	الأقـــوال		الصـــور	
	م. الارتباط*	م. الثبات**	م. الارتباط*	م. الثبات**
المقياس العام	٠,٨٣	٠,٩١	٠,٣٦	٠,٥٣
البعد المعرفى	٠,٧٩	٠,٨٨	٠,٤٧	٠,٦٤
البعد الوجدانى	٠,٦٥	٠,٩٧	٠,٤٢	٠,٥٩
البعد الجمالى	٠,٦٢	٠,٧٦	٠,٦٧	٠,٨١
البعد الاجتماعى	٠,٤٩	٠,٦٦	٠,٣١	٠,٤٧
الوحدة والتماسك	٠,٧٥	٠,٨٦	٠,٦٥	٠,٧٩

* بين نصفى البنود الستة. (ن = ٣٠)

* * بعد تصحيح الطول. تم حساب معامل الارتباط بطريقة بيرسون، كما تم حساب معامل الثبات بمعادلة تصحيح الطول (سبيرمان براون).

٢ - المفحوصون:

تم اختيار ٣٠ شخصاً للعمل كمفحوصين، وكانوا جميعاً من دارسى علم النفس بجامعة القاهرة (السنة الثالثة والرابعة ودبلوم علم النفس التطبيقى وماجستير علم النفس) وكانت أعمارهم تتراوح ما بين ٢١ سنة و ٢٥ سنة، وكان من بينهم ١٦ ذكراً و ١٤ أنثى).

٣ - التطبيق:

تم التطبيق على المفحوصين خلال الفترة الواقعة ما بين ١٢ و١٥ أبريل سنة ١٩٨٠ فى جماعات تراوح حجمها ما بين ٥ أفراد و ١٢ فردا.

النتائج

يعرض الجدول (٢) النتائج التى أمكن الحصول عليها من تحليل استجابات أفراد العينة:

جدول رقم (٢)

المقاييس	(١) الأقوال		(٢) الصور		الارتباط بين الأقوال (١) والصور (٢)	النسبة الحرجة*	مستوى دلالة الفروق بين المتوسطات
	المتوسط	الانحراف المعيارى	المتوسط	الانحراف المعيارى			
المقياس العام	١٠٥,٧	٤٣,٨٩	١٣٥,٣٥	٥٤,٨٤	٠,٥١	٢,٩٨	بعد ٠,٠٥
البعد المعرفى	٢٣,٦٥	١٣,٢٣	٢٦,٦٥	١٠,٨١	٠,٦٩	١,١٢	أقل من ٠,٠٥
البعد الوجدانى	٢١	١٨,٠٧	٢٣,٦	١٥,٦٤	٠,٦٣	١,١٩	أقل من ٠,٠٥
البعد الجمالى	١٨,٦٥	١٠,٩٩	٢٨,١٠	١٣,١٣	٠,٥٢	٤,٣٣	بعد ٠,٠١
البعد الاجتماعى	٢٥,١	١٤,٥٥	٣٠	١١,٧٦	٠,٢٣	١,٥٩	أقل من ٠,٠٥
الوحدة والتكامل	٢٣,٦٥	١٣,٠٢	٣٢,٢	١١,٧٤	,٣٩٧	٤,١٥	بعد ٠,٠١

* حسبت النسبة الحرجة باستخدام الفروق بين المتوسطات والخطأ المعيارى ودرجة الارتباط (بيرسون) وفقاً للمعادلة التى أوردها جاريت: (Garret, 1971, P. 226).

مناقشة النتائج

تكشف النتائج المعروضة فى الجدول رقم (٢) عن أن الفرض الصفرى لم يثبت، وهو ما يشير إليه الفرق بين المتوسطين فى المقياس العام، إذ وجد أن قيمة النسبة الحرجة بين المتوسطين المترابطين (باستخدام الفروق بين المتوسطات والارتباط بين القياسين والخطأ المعيارى)، دالة أى أنها ليست نتيجة للصدفة، وإن دل هذا على شىء، فإنما يدل على أن الصورة الكاركاتيرية عموماً أكثر فعالية من حيث ما يمكن أن تنتجه من منبهات مركبة ورموز موحية فى أكثر من اتجاه وقيمة جمالية ينتج أثرها لدى من يتلقاها، كما أنها تشير إلى بعد اجتماعى يتمثل فى المشكلة المطروحة والتى تحاول أن تعبر عنها فضلا عن بروز التكامل والوحدة بين عناصر الصورة.

والتفسير الذى يمكن أن يقدم فى هذا المجال، هو أن الصورة ليست إشارة بسيطة مباشرة، كما أنها تحمل من العناصر المركبة ما يمكن أن يستثير أكثر من استجابة لدى الإنسان، على خلاف الأمر مع القول المصاحب للصورة وحده وهو ما برز من صغر حجم متوسطات الاستجابات التى أفرزتها الأقوال وحدها.

فإذا انتقلنا من هذه الصورة المركبة إلى الأبعاد الفرعية التى طلبنا من المفحوصين الاستجابة لها كل على حده، وجدنا ما يلى:

١ - لم تكشف متوسطات الأبعاد المعرفية والوجدانية والاجتماعية عن فروق ضخمة، وإن كان الاتجاه العام للفروق بين المتوسطات والدرجات مما لا يؤيد الفرض الأساسى الصفرى، وهو ما يؤكد فاعلية الصورة فيما تنتجه من استجابات عامة.

٢ - كشفت درجات الوحدة والتكامل ودرجات البعد الجمالى عن أكبر الفروق بين المتوسطات، وهو ما يؤيد ما سبقت الإشارة إليه، من أن استجابات التفضيل وعدم اليقين إزاء المنبهات ذات الطبيعة المركبة والمفضية إلى التشويق، مما يمكن أن يلعب دوراً بارزاً فى تشكيل استجابات الناس للرسائل الاتصالية المعروضة عليهم.

والنتائج بهذه الحدود، تلتقى مع ما أشارت إليه دراسات كل من ولفولك (Wolfolk, 1976) وتيرنس مور (Moore, 1977) معاً من حيث الأثر النوعى الذى يمكن أن ينتج عن الشكل غير التقليدى للمنبهات المعروضة فى عملية الاتصال، كما أنه يلتقى مع ما يشير إليه تشيلد وأرنهيم، من حيث إن طبيعة الرسالة الفنية، وبالتالى، الأثر الناتج عنها، لا يتحددان من مجرد رغبة وميل صانع الرسالة فقط، ولكن أيضاً وبشكل أكثر فاعلية، من خلال ما يوجد عند المتلقى نفسه من استعداد عقلى وتفضيل جمالى وبطانة وجدانية وحس اجتماعى... الخ، مما يلعب دوره فى طريقة تلقى الرسالة والتعامل معها والاستجابة لها (Child, 1969) وهو ما يلتقى أيضاً مع دراسات برلين وغيره من علماء الجماليات التجريبية التى سبقت الإشارة إليها. وإذا كانت النتائج قد أكدت عدم صحة الفرض الصِّفرى للدراسة الذى يرى أن الصورة ليست بذات أثر أكبر من أثر القول المكافىء لها، فإنه من الضرورى أن نضع فى اعتبارنا خصيصتين أساسيتين على الأقل هما:

١ - أن الصورة المعروضة (كرسالة)، قد تضمنت القول أيضاً، ومن ثم، فقد يثور تساؤل حول ما إذا كانت الصورة وحدها يمكن أن تنتج أثراً أكبر من أثر القول منفرداً وما إذا كان مزج الصورة بالقول يؤتى أثره بأكبر مما يصدر عن الصورة أو القول كل على انفراد؟ الواقع أنه تساؤل له ما يبرره، ويستحق أن نفرد له دراسة مستقلة.

٢ - أن النتائج قد أبرزت أن الأبعاد الثلاثة (المعرفى والاجتماعى والوجدانى) فى الرسالة، لم تفرق بشكل جوهرى سواء (فى القول وحده) أو فى (الصورة + القول)، ولكن الفرق الرئيسى فى الفاعلية، أتى من البعد الجمالى ومن الوحدة والتكامل بين الأبعاد الأربعة، الأمر الذى يجعلنا نتساءل عما إذا كان البعد الجمالى فى الصورة أو فى الرسالة عموماً، هو صاحب الفاعلية ذات الحجم الأكبر، وهو فى الواقع ما نميل إليه إزاء المستوى الراهن من النتائج والمعرفة السيكولوجية المتوفرة، وإن كان الأمر ما زال بحاجة إلى مزيد من الاستقصاء.

والقضية التى يمكن أن تثيرها الدراسة الحالية، تتمثل فى أن مجالات الاتصال عموماً، والإعلام خصوصاً، والرسالة الإعلامية على وجه أخص ما زالت بحاجة إلى مزيد من الجهد يوجه إليها من خلال ما يمكن لنا أن نطلق عليه المنحى المتعدد الأبعاد لدراسة الظواهر الإنسانية. والدراسة الحالية بالنتائج التى انتهت إليها، ليست أكثر من خطوة على الطريق، ومن الضرورى أن يكون واضحاً أن حدود انطباق نتائجها، لا ينبغى لها أن تتجاوز حدود العينة والأداة المستخدمة فيها، باعتبارها دراسة استكشافية استخدمت عينة ذات خصائص نوعية وأداة ذات صفات محدودة، وإن كان هذا لا يمنع من اعتبارها مؤشراً للاتجاهات التى يمكن أن يوجة إليها المزيد من الاهتمام.

* * *

ملخص

حاولت الدراسة الحالية، أن تكشف عن الفرق بين أثر الرسالة المصورة على الاستجابة لدى الأفراد، عند مقارنة ذلك بأثر الكلام غير المصور. ولتحقيق هذا الهدف، تم استخدام أداة مكونة من جزئين: الجزء الأول، عبارة عن ٦ صور كاريكاتورية نشرت بالصحف المصرية، والجزء الثانى عبارة عن الكلام الذى نشر مرافقاً لهذه الصور، واستخدم ٣٠ مفحوصاً من طلاب علم النفس، طلب منهم الاستجابة لهذين الجزئين من الأداة بتقييم الجوانب المعرفية والوجدانية والجمالية والاجتماعية والتكاملية فى كل صورة وفى كل قول. وقد أبرزت التحليلات الإحصائية على وجه العموم، وجود فرق بين الاستجابة للصور والأقوال فى الاتجاه الذى لا يؤيد الفرض الصفرى الذى قدمته هذه الدراسة، وبما يؤكد أن الصورة الكاريكاتورية والقول المصاحب لها، أكبر تأثيراً من القول (فقط)، من حيث ما ينتج عن كل منها من استجابات.

مراجع الفصل الأول

- الشيخ، عبدالسلام (١٩٧٨) بعض متغيرات الشخصية الشارطة لتفضيل متغيرات الفنون المرئية، دكتوراه علم نفس جامعة القاهرة.

- حنورة، مصرى (١٩٨٠) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية، دار المعارف، القاهرة

——— (١٩٧٩) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.

——— (١٩٧٦) التوتر النفسى ومستوى الحضرية، دراسة قرئت بمؤتمر منظمة تطوير العلوم الاجتماعية، الخرطوم، فبراير ١٩٧٦.

——— (١٩٦٨) الريف والحضر فى المجتمع المصرى، الاجتماعية القومية، ٥، ٣، ٣٢٣.

- سويف، مصطفى (١٩٧٠) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة.

——— (١٩٦٨) التطرف كأسلوب للاستجابة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة

- Argyle, Micheal (1972) *The pyschology of Interpersonal Behavior*, penguin.

- Berlyne, D. E. (1974) *Studies in the New Experimental aesthatics.* John Wiely, Washington.

- Berngelmann, J. C. (1959) Differences in questionnaire respenses between

English and German nationals, *Acta psychol.* 160, 161 186.

- Ghild, Irvin (1969) Esthetics, *The Hand Book of social psychology,* U. S. second Edition ed. by Lindz, & Aronson. Addison Wesley menlo park, California. P.853.

- Cronkhite, Gary(1976) *Communication and Awareness.* Cummings Publishing, California.

- Garret, Hemry (1971) *Statistics in psychology and education,* Vakils, Fiffer and Simons, Bombay.

- Millere, Geoge (1976) *The psychology of communication,* penguin

- Moore, Terrence,(1977) An experimental language handicap, *Bulletin of the British* psychological society, 30, 107 110

- Woolfolk, Robert (1976) Absurd communication as an adjunct to assertion training, *Psychotherapy,* 13, 2, 1,

ملحق بأداة الدراسة

تعليمات

فيما يلى عدد من الأقوال والصور والمطلوب منك هو تقييم (أ) هذه الأقوال، (ب) وهذه الصور، كل منها على حدة، من حيث مستوى الإبداع وطاقة التأثير وكونها جيدة وطريفة ومستوعبة وملائمة، ومؤثرة ومثيرة للإقناع أو التساؤل أو حب الاستطلاع والمعرفة.

وسيتم التقييم بالنسبة للزوايا أو الجوانب الخمس التالية لكل قول أو صورة على حدة.

الجانب الأول: متعلق بالخصائص العقلية المعرفية التى يمكن أن تفصح عنها أو تشير إليها الأقوال أو الصور، بما فى ذلك الفهم والإدراك والإلهام والأصالة والتفرد والشمول والملاءمة... الخ.

الجانب الثانى: هو الجانب الاجتماعى والثقافى والاقتصادى الذى تمسه الأقوال أو الصور أو يمكن أن تكون متعلقة به بشكل أو بآخر.

الجانب الثالث: وهو الجانب الوجدانى العاطفى الدافعى الذى ترمز له أو تعبر عنه أو تحركه الأقوال أو الصور.

الجانب الرابع: وهو الجانب الجمالى ويشار به إلى البعد التشكيلى والصياغة والجاذبية والتنسيق والاتساق بين أجزاء الأقوال أو الصور، كما يتضمن الخبرات السارة أو المكدرة والانجذاب والتفضيل.. الخ.

الجانب الخامس: ويخص الوحدة والتكامل والتماسك بما يؤدى إلى توافر الرؤيا

الإبداعية الثاقبة والخبرة النفسية العميقة المترتبة على معايشة خصائص الأقوال أو الصور.

وطريقة التقييم، هى أن تمنح لكل قول أو كل صورة على حدة، خمس درجات:

لكل جانب منها درجة تتراوح ما بين (صفر) ويعبر عن أصغر درجة، و(٩) وتعبر عن أعلى درجة ممكنة.

لا تترك قولا أو شكلا بدون أن تقيم جوانبه أو زواياه الخمسة على النحو الموضح فى ورقة التقييم.

أولا: الأقوال

الموضوع الأول:

(ا) «مطلوب حملة نظافة لمدينة الأقصر»

(ب) تعليق: من مواطن لمسئول بالدولة: مش يمكن لو كنسناها يا بيه نكتشف تحتها مزيد من الآثار

الموضوع الثانى:

(ا)اسرائيل غاضبة لاشتراك أمريكا فى التصويت على المستوطنات.

(ب) تعليق من مواطن اسرائيلى مؤيد للسلام لحكومته ـ طبعاً أمريكا لازم «تصوت» على المستوطنات: أمال تزغرط؟

الموضوع الثالث:

(ا) «بحث مراحل تنفيذ تليفونات القاهرة فى فيينا»

(ب) تعليق: بقى رايحين لحد فيينا عشان يبحثوا تليفونات القاهرة؟

ـ زى ما أحنا بنروح العباسية.. عشان نكلم باب الشعرية؟

الموضوع الرابع:

(ا) «أزمة البن»

(ب) **تعليق** : أحد المعزين فى مأتم يقول للقهوجى «وحياة والدك تجيب لى تلقيمة بن فى ورقة وحشوفك»

الموضوع الخامس:

(ا) «شاب صغير السن أحيل للمعاش يستفسر من موظف المعاشات عن السبب؟

(ب) رد الموظف: «أوعى تتصور أنى أصدقك أنت وأكذب السجلات.. أنت بلغت سن المعاش».

الموضوع السادس:

(ا) الرهائن الأمريكيين فى إيران:

(ب) موظف بالبنتاجون الأمريكى لرئيسه: «مواطن من شيكاغو بيقترح أنه يخطف الخمينى ونساوم به على رهائن السفارة».

ثانيا: الصــور

□ ص ١١ الأهرام ١٩٨٠/٣/١٩ □



□ ص ٩ الأهرام ١٩٨٠/٣/٤



ص ٩ ١٩٨٠/٣/٥

* بحث مراحل تنفيذ تليفونات القاهرة فى فيينا *

بقى رايحين لحد فيينا ٠عشان يبحثوا تليفونات القاهرة ؟
زى ما احنا بنروح العباسية٠٠ عشان نكلم باب الشعرية ؟

(ازمة البن)





ـ ادعى تصور إنى اصدقلك انت ولا اكذب
السجلات .. انت بلغت سن المعاش ..!

□ ص ٩ ١٩٨٠/٣/١٢ □



* فى مسالة الرهائن الامريكية *
البنتاجون الامريكى
ـ مواطن من شيكاغو بيقترح أنه يخطف الخمينى ..
ونساوم به على رهائن السفارة !

الفصل الثانى

التذوق الفنى عند الأطفال*

دراسة نفسية عن تفضيل الخطوط والأشكال
لدى أطفال الريف والحضر من الذكور والإناث

تهدف الدراسة الحالية، إلى الكشف عن أهم العوامل التى تشكل سلوك الأطفال التفضيلى، عند تعرضهم لمنبهات بصرية ذات أشكال مختلفة، والمقصود بالسلوك التفضيلى فى الدراسة الحالية، هو إصدار أحكام تعبر عن استحواذ الشكل المعروض على المفحوص، على درجة من درجات التفضيل المتراوحة ما بين ١ (أدنى درجة رضا عن الشكل)، و١٠ (أعلى درجة رضا عن الشكل). ويكتسب الاهتمام بالتفضيل الجمالى كل يوم أرضاً جديدة، كما أنه يتطرق إلى مجالات متعددة، مواكباً فى ذلك تعقد الحياة، وما يفرضه بعدها الجمالى. وعندما يكون الاهتمام موجهاً تجاه الأطفال، فإن الأمر يكتسب أهمية خاصة من حيث إنهم بطزاجة خبرتهم وعدم انخراطهم فى أطر إدراكية جامدة، يجدون أنفسهم تجاه خبرات جديدة ومتنوعة بشكل مستمر. يضاف إلى هذا أنه عند استعراض بعض الدراسات الإستطيقية التى نشرت فى السنوات الأخيرة، نلاحظ أن هذا الاهتمام المتعلق بالتفضيل الجمالى، قد امتد ليشمل أبعاداً جديدة كان يظن من قبل أن الاهتمام بها قاصر على المختصين فى مجال الفن أو العمارة وحدهم.

فعلى سبيل المثال، نجد أن دراسة أجريت فى جامعة تورنتو على ٤٠ طالباً من طلاب الجامعة للكشف عن القيم الجمالية المفضلة والمتعلقة خاصة بمداخل المبانى، توصل

* تم إجراء هذه الدراسة بتمويل قدم إلى الباحث من كلية الآداب جامعة المنيا، وقد تم إجراء الحسابات العلمية بمركز الحساب العلمى بجامعة القاهرة، ومركز الحساب العلمى بالمركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية تحت إشراف الدكتور صفوت فرج

الباحثون إلى أن هناك ثلاثة عوامل أساسية، ظهرت باعتبارها أبعاداً للإدراك والاستجابة للمبنى، وكانت على النحو التالى: الفخامة والتفضيلات والإثارة. وقد أشارت النتائج إلى وجود علاقة هامة بين ملامح التصميم لمداخل المبانى والاستجابة تجاه بيئة المبنى. والإشارة ذات المغزى التى يؤكدها الباحثون، متعلقة أساساً بأهمية دراسة البيئة كبعد من الأبعاد الأساسية التى تؤثر فى الأحكام التفضيلية للأشخاص. (Oestender et al., 1978)

دراسة أخرى أجريت فى إطار ما يطلق عليه «علم نفس البيئة»، وقد أجرى هذا البحث فى هولندا، وكان هدفه الكشف عن العلاقة بين جاذبية الشوارع وخصائصها الفيزيقية، وما تميزه من استجابات لدى الأفراد. وقد وجدت عدة خصائص، اعتبرت متعلقة بمفهوم الجاذبية، منها:

ارتفاع جدران الشوارع وارتفاع الأشجار واتساع الشوارع والتنوع فى تصميمات المبانى، وكل ذلك مما يقدم خاصة جاذبة ومثيرة لاستجابات الأطفال. (Schellenkens, 1978)

من ناحية أخرى، استخدمت البيئة كمثير، للحصول على انتاجات إبداعية يمكن أن تقيَّم من الناحية الجمالية، باعتبارها مستحوذة على أحكام تفضيلية من قبل الذين أبدعوها. وقد كان موضوع الدراسة مصمماً لاستثماره استجابات المفحوصين، من خلال دعوتهم للاشتراك فى مسابقة للتصوير الفوتوغرافى تدور حول حماية الشواطىء، وقد أتيح الاشتراك فى المسابقة لأفراد ممن يسكنون منطقة الشاطىء، وأيضا ممن جاءوا من باريس. وقد جاءت الصور الناتجة مفتقره إلى الواقعية فى تصوير الشاطىء، ولم تكن تمثل الأخطار الحقيقية للبيئة. وقد كشف المصورون المحليون عن اهتمام أكبر بالمشكلات البيئية، أكثر مما فعل المصورون القادمون من باريس. وعلى وجه العموم، تذكر الباحثة مارى لالان، أن المسابقة أسفرت عن مجموعة من الصور تعبر عن عالم خيالى، ليس له أى علاقة بموضوع المسابقة. (Lalan, 1979)

وإذا انتقلنا من موضوع البيئة وعلاقتها بالأحكام الجمالية، فإننا نلاحظ أن منطقة أخرى استحوذت على اهتمام الباحثين، هى طبيعة المنبهات المقدمة للمفحوصين كمواضيع للأحكام التفضيلية، ففى دراسة أجرتها بارارامیات وزملاؤها بجامعة فرجينيا

على مجموعة من أطفال وراشدين، توصلت إلى أن فروق العمر والجنس لها تأثير على طبيعة الأحكام التفضيلية. كما أن هناك تدرجات من حيث الرسوم القابلة للتفضيل. فقد وجد أن الرسوم ذات الخطوط الكاملة، تحظى بأعلى تفضيل، تليها الصور الفنية، ثم تأتى بعد ذلك الملصقات Collage ثم الخط Line ويأتى فى النهاية صور الكارتون. (Myatt et al., 1978)

دراسة أخرى أجريت فى بوسطون (Rosentiel, 1978) على ١٨٠ طفلا فى السنوات الدراسية الأولى والثالثة والسادسة والعاشرة، ممن ينتسبون إلى الطبقة المتوسطة والدنيا، وقد تم إجراء الدراسة بتقديم ١٢ زوجاً من مستنسخات الصور، وطرحت عليهم مجموعة من الأسئلة، تتعلق بالتفضيل الجمالى ومعايير المجتمع والقيمة الفنية للعمل. وأسفرت الدراسة عن عدد من النتائج، من أبرزها اهتمام المفحوص بملامح الوجه والمزاج Mood والموضوع الأساسى Theme للصورة.

الدراسة الحالية:

ترجع أهمية الدراسة الحالية إلى ما يلى:

١ – أن الدراسات التى أجريت على أطفال مصريين ينتسبون إلى بيئة ريفية أو شبه حضرية، محدودة فى حدود ما هو متاح لنا من معلومات.

٢ – أن الدراسات التى أجريت فى مصر على راشدين أو طلاب، محدودة ولا يوجد ما يمكن أن نعتبره خطاً موصولا، بل هى دراسات متقطعة ولا تشكل فيما بينها تياراً ممتداً، مما يجعل النتائج التى تتوصل إليها تلك الدراسات، مجرد ومضات محدودة الفاعلية. (الشيخ، ١٩٧١، ١٩٧٨ Soueif & Eysenck, 1971)

٣ – استخدمت الدراسات السابقة والتى أجريت فى مصر فى مجال التذوق الفنى، مقاييس لم يجرب استخدامها على الأطفال المصريين، بل استخدمت على أفراد ممن تجاوزوا سن الطفولة، وهو الأمر الذى يجعل من إعداد مقاييس مناسبة للطفل المصرى أمراً له ما يبرره.

٤ - أما من حيث المرحلة العمرية، فقد اتضح أن نسبة كبيرة من الأطفال (٣٥٪)، يميلون إلى تفضيل القراءة، وخاصة فى المجلات، وهو ما يفرض الاهتمام بطبيعة الأشكال والرسوم، التى هى عماد المجلات التى يحرص عليها أطفال هذا العمر (رمزى، ١٩٧٩).

منهج الدراسة وإجراءاتها:

العينة: تم استخدام عينة من ٢٥٢ تلميذاً من تلاميذ المدارس الابتدائية، ينقسمون إلى أربع مجموعات فرعية هى:

(ا) مجموعة ريف المنيا (الذكور) وعدد أفرادها ١٠٣.

(ب) مجموعة ريف المنيا (الإناث) وعدد أفرادها ٣١.

(جـ) مجموعة حضر المنيا (الذكور) وعدد أفرادها ٨١.

(د) مجموعة حضر المنيا (الإناث) وعدد أفرادها ٣٧.

وقد كان جميع أفراد العينة، من التلاميذ الذين يدرسون بالسنة السادسة الابتدائية، وممن تتراوح أعمارهم جميعاً بين ١١ سنة و١٢ سنة، وهم من الناحية العمرية، ينتسبون جميعاً إلى المرحلة الرابعة (مرحلة العمليات الصورية أو التجريدية) فى سلم الارتقاء المعرفى لدى بياجيه (غنيم، ١٩٧١، السيد ومن معه، ١٩٧٩ ;Piajet, 1954).

المقياس: تم إعداد مقياس لتفضيل الأشكال، صمم خصيصاً للدراسة الحالية، وقد روعى فيه ما يلى:

١ - أن تكون بعض بنوده ممثلة للنتائج التى انتهى إليها باحثون سابقون، من قبيل تفضيل المعقد على البسيط أو العكس، وتفضيل الملائم وغير الملائم، والميل إلى الإغلاق أو تفضيل عدم الإغلاق، والميل إلى السيمترية أو عدم الميل إليها، وتفضيل الكائنات الحية / على الجمادات أو العكس.. هذه النتائج التى قد برزت فى دراسات متعددة لدى باحثين مختلفين، وعلى عينات ذات خصائص مختلفة.

٢ - روعى أيضاً عدم الإغراق فى الإغراب والتعقيد، وعدم التطرف فى التسطيح

والتبسيط، مراعين فى ذلك ظروف الثقافة المصرية، وخاصة لدى الأطفال.

٣ - روعى كذلك ألاَّ يكون المقياس قصيراً جدًّا لا يكفى للحصول على استجابات ممثلة لخصائص التفضيل الجمالى عند الطفل، كما روعى أيضاً ألاَّ يكون المقياس طويلا بما قد يؤدى إليه ذلك من ملل أو إحجام عن الإجابة، أو إرهاق يؤثر على استجابات المفحوصين

تقنين المقياس:

كانت النتائج التى انتهى إليها باحثون سابقون ماثلة أمامنا عند إعداد هذا المقياس، ومن هنا، فقد كان إعداد أو اختيار البنود يعتمد إلى حد كبير على تمثل ما تمت بلورته من مفاهيم وأبعاد، وقد تم عرض البنود على ثلاثة من الأخصائيين النفسيين والمهتمين بإجراء البحوث النفسية وإعداد المقاييس، مع مناقشة الأسس والاعتبارات الكامنة وراء اختيار وإعداد كل بند من البنود. وقد تم الإبقاء على البنود التى استحوذت على رضا واقتناع الأخصائيين النفسيين. هذا من حيث ما يمكن اعتباره صدقاً ظاهريًّا للمقياس، انتظاراً لما يسفر عنه التحليل العاملى للبنود من نتائج تحدد الأبعاد التى يمكن أن يكون المقياس متعلقاً بها بشكل دقيق.

أما من حيث الثبات، فقد تمت دراسته من خلال القسمة النصفية (فردى زوجى) للبنود، وأسفرت هذه الخطوة عن النتائج التى يعرضها الجدول رقم (١).

التطبيق وتقدير الدرجات والتحليلات الإحصائية:

تم تطبيق هذا المقياس خلال شهر ديسمبر سنة ١٩٧٨، بطريقة جمعية على تلاميذ السنة السادسة الابتدائية، بمدرستين بمدينة المنيا، هما: «مدرسة الجمهورية ومدرسة فاطمة الزهراء، وأيضاً على تلاميذ مدرستين بقرية «تلَّة» التابعة لمحافظة المنيا، ولم يكن المقياس يطبق وحده، بل كان ضمن بطارية من المقاييس الأخرى (المعرفية والمزاجية والنفسية الحركية)، وقد حرصنا على أن يكون التسلسل فى التطبيق واحداً بالنسبة لجميع التلاميذ، وقد كان ترتيب هذا المقياس فى التطبيق واحداً بالنسبة لجميع التلاميذ، حيث كان يجىء أولا باستمرار.

جدول رقم (١) معاملات ثبات المقياس على
العينة الكلية وأربع مجموعات فرعية

رقم المجموعة	طبيعة المجموعة	العدد	معامل الارتباط لبيرسون بين النصفين*	معامل الثبات بعد تصحيح الطول*
١	ذكور الريف	١٠٣	٠,٢٧	٠,٤٣
٢	ذكور الحضر	٨١	٠,٤٣	٠,٦٠
٣	إناث الريف	٣١	٠,٩٩	٠,٩٩
٤	إناث الحضر	٣٧	٠,٨٩	٠,٩٤
المجموع	العينة الكلية	٢٥٢	٠,٦٤	٠,٧٢

(Garrett, 1971 p. 343)

وبعد تطبيق كل مقياس من المقاييس السابقة، كان أحد الأخصائيين النفسيين الذين أشرفوا على عملية التطبيق، يقوم بمراجعة مع التلميذ لاستيفاء البنود الناقصة أو لاستبعاده، إذا كان التلميذ لم يلتزم بالتعليمات أثناء أداء الاختبار بشكل أو بآخر.

ولما كان كل اختبار يحمل ضمن تعليماته طريقة تقدير التلميذ لكل بند من بنود المقياس بدرجات تتراوح مابين ١ (أصغر درجة) و ١٠ (أكبر درجة)، فقد تم اعتبار تلك الدرجة، هى ما يحصل عليه البند من تقدير فى المرحلة الحالية من التحليل، على أن يعاد النظر بعد ذلك عند استخراج مقاييس فرعية، بناء على ما تسفر عنه التحليلات العاملية التى تحاول استكشاف ما قد يكون هناك من عوامل تحكم عملية التفضيل الجمالى للأشكال والخطوط عند الأطفال.

النتائج

أسفرت التحليلات الإحصائية التى أجريت على بنود المقياس بالنسبة للعينة الكلية فقط (ن = ٢٥٢)، عن الحصول على عدد من النتائج نعرض لها فيما يلى:

أولا: مراتب التفضيل:

تم حساب المتوسطات والانحرافات المعيارية لكل بند من البنود، بقصد الكشف عن البنود التى استحوذت على أعلى القيم التفضيلية. ويقدم الجدول رقم (٢) ترتيباً تنازليًّا للبنود، على أساس مراتب التفضيل التى أبداها التلاميذ بالنسبة لكل بند من البنود على حده:

جدول رقم (٢)
ويوضح المتوسطات والانحرافات المعيارية مرتبه تنازليًّا لجميع البنود

الترتيب	رقم البند	الشكل	المتوسط	الانحراف المعيارى
١	٣٠	حمار عليه رجل	٧,٨٩	٢,٠٢
٢	ژ	نخلة جيدة	٧,٧٦	٢,١٨
٣	٣	نجمة كاملة عادية	٦,٩٣	٢,٦٨
٤	٢٤	سيارة جيدة عادية	٦,١١	١,٩٨
٥	١١	علم جيد	٦,٨	٢,٦٤
٦	٢٩	حمار يمشى	٦,٦٥	٢,٦٣
٧	٨	نخلة مقطوعة	٦,٦٣	٢,٧٢
٨	٢١	ساقية	٦,٥	٢,٣٨

الترتيب	رقم البند	الشكل	المتوسط	الانحراف المعيارى
٩	٢٨	حمار واقف	٦,٤٨	٢,٦٨
١٠	٢٣	سيارة واقفة على مقدمتها	٦,٤٥	٢,٠٨
١١	٦	ضابط يدخن	٦,٢٢	٣,٠٥
١٢	٢٢	سيارة نائمة على ظهرها أورأس ضفدعة	٦,١٤	٣,٠٦
١٣	١٤	وجه إنسان مستدير	٥,٩٥	٢,٨٩
١٤	١٨	كلمة ورد داخل مستطيل	٥,٨١	٢,٩٧
١٥	٩	نخلة مقلوبة	٥,٥٥	٣,٠٢
١٦	٢٠	شمس تنبعث منها أشعة	٥,٣٩	٢,٨٢
١٧	١٢	مستطيل كبير به ثلاثة مستطيلات	٥,٢٧	٢,٦٧
١٨	١٩	فسبا أوعجلة ناقصة التروس	٥,١٠	٢,٥٧
١٩	١	نجمة ناقصة ضلع	٤,٩٣	٣,١
٢٠	٤	طائر فى منقاره سيجارة تدخن أو عشب	٤,٨٣	٣,٠٣
٢١	١٧	كلمة (ود) داخل مستطيل	٤,٦٥	٢,٨٦
٢٢	١٥	دائرة	٤,٦٢	٣,١١
٢٣	١٠	مستطيل	٤,٤٣	٢,٩٠
٢٤	٢٧	خطوط متداخلة بشكل معقد جدًا	٤,١٣	٢,٧٢
٢٥	١٣	وجه بشرى به عينان فقط	٣,٩٣	٢,٨٤
٢٦	٢٦	خطوط متداخلة بشكل معقد	٣,٨٦	٢,٧٣
٢٧	٢	نجمة ناقصة ضلعان	٣,٨٢	٢,٩٧

الترتيب	رقم البند	الشكل	المتوسط	الانحراف المعيارى
٢٨	١٦	حرف (و) داخل مستطيل	٣,٦٤	٣,١٢
٢٩	٥	وجه بشرى به أنف وثلاث عيون	٣,٦٢	٣,٠٥
٣٠	٢٥	حرف W فى وضع أفقى	٣,٥٧	٢,٨٤

وبالنظر إلى هذا الجدول والترتيب الذى ورد به، يلاحظ أن البنود التى استحوذت على متوسط للتقدير مقداره (٧) فما فوق هى: البند الثلاثون ثم البند السابع، وهما يعبران مباشرة عن ألصق المنبهات (المثيرات) الموجودة فى تلك البيئة بالإنسان، فالبند الأول يعبر عن دابة يركبها رجل، والبند الثانى يعبر عن نخلة جيدة.

أما البنود التى استحوذت على متوسط للتقدير، مقداره (٦) وأقل من (٧)، فهى البنود أرقام ٣، ٢٤، ١١، ٢٩، ٨، ٢١، ٢٨، ٢٣، ٦، ٢٢، وهى بنود تشير من خلال أوضاع مختلفة إلى علم الدولة وإلى أشجار ودواب وسيارات ورجال وساقية (أو ما شابهها) وهذه البنود جميعها أيضاً، مما يقع ضمن المدركات المباشرة للتلميذ فى حياته اليومية.

أما المستوى التالى فى مراتب التفضيل، والذى حصل على مستوى للتقدير، مقداره ٥ وأقل من ٦، فقد تضمن الأشكال الستة: ١٤، ١٨، ٩، ٢٠، ١٢، ١٩، وتعبر هذه الأشكال أيضاً، عن أشياء قريبة من إدراك التلميذ أو هى تدخل ضمن مجموعة المثيرات التى يتعامل معها، وهى عبارة عن وجه إنسان وكلمة (ورد) ونخلة مقلوبة وقرص شمس مستطيل وساقية بها نقص.

بعد ذلك تأتى الأشكال غير العادية وغير الملائمة وغير المطابقة، لما هو موجود على الأقل بواقع التلميذ، أو التى بها نقص أو قصور، وقد حصلت هذه الفئة من الأشكال على

متوسط للتقدير مقدراه ٤,٩٣ فأقل وعدد هذه الأشكال ١٢ شكلا.

هذا عن مستويات ومراتب التفضيل التى أمكن تصنيف متوسطات درجات التلاميذ إليها بشكل عام. ولما كانت تلك المستويات تعبر عن اتجاهات عامة ولا تعبر عن عوامل واضحة المعالم، من حيث اتساق اتجاهات الإجابات من بند إلى بند داخل إطار استجابات العينة، فقد رؤى أنه من المناسب، محاولة دراسة العلاقات بين البنود، كما تكشف عن نفسها من خلال الارتباطات بين درجات المجموعة الكلية على جميع البنود.

ولسنا نجد مبرراً فى السياق الحالى لاستعراض معاملات الارتباط، ونكتفى بالتوقف عند المرحلة التالية من التحليلات ألا وهى مرحلة التحليل العاملى الذى أجريناه باستخدام مصفوفة الارتباطات بين بنود المقياس الثلاثين.

وقد تم استخدام تلك المصفوفة فى حساب مصفوفة للتحليل العاملى، باستخدام طريقة المكونات الأساسية لهوتيلينج، مع استخدام الوحدات (واحد صحيح) فى الخلايا القطرية، والتوقف عن استخلاص العوامل التى يقل جذرها الكامن عن الواحد الصحيح.

وقد أدَّت هذه الخطوة إلى الحصول على عشرة عوامل، استغرقت ٦٠,٤١٪ من التباين الارتباطى، ويقدم الجدول رقم ٣ نتائج التحليل العاملى من الدرجة الأولى.

وكانت الخطوة التالية، هى القيام بتدوير العوامل تدويراً متعامداً بطريقة الفاريماكس لكايزر، وذلك للحصول على مصفوفة جديدة تستحوذ على خصائص البناء البسيط لثرستون (فرج، ١٩٨٠ ص ٢٥٧).

ويقدم الجدول رقم ٤ المصفوفة الجديدة للعوامل بعد التدوير. وسوف يقتصر حديثنا فى مناقشتنا الحالية، على تناول تلك المصفوفة الجديدة من العوامل التى نتجت عن تدوير عوامل المصفوفة الأولى، حيث من الواضح أنها أكثر وضوحاً فى خصائصها التصنيفية:

جدول رقم (٣)

مصفوفة العوامل الناتجة عن التحليل العاملي من الدرجة الأولى بطريقة المكونات الأساسية لهوتيلينج*

المتغيرات	العـوامل										قيم
	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	الشيوع
١	٣٣	٠٤-	٢١	٠٦	٥٦	٣٢-	٢٠	٢٠-	٠٩-	١٢-	٦٩
٢	٤٢	٢٠-	٠٨	١٥	٣٦	٣٩-	٢٢	٠٣-	٠٤-	٠٠٦	٥٩
٣	١٧	٢١	٣٧	٠٧	٤١	١٣	٠٧-	٢٠	٠٥-	٢٠	٥٠
٤	٢٤	٢٨-	٠٣-	٣٣	٠٩-	٠٨-	١٦-	٢١	٠٤	٥٣	٦٢
٥	٤٢	١٥-	١٢-	٢٧	٢٥-	٠٢-	١١	٠٥-	٣٤-	١١-	٥٠
٦	١٩	٢٧	٠٦-	٠٩	٢٣	٢٨	٠٩	١٨-	٣١-	٤٤	٦٠
٧	٢٣	٤٢	١٧-	١٧	٠٥	١٥	٣٤-	٢٤	٢٨	٠٤	٥٨
٨	٤٢	١٥	٤٣-	٠٥-	٤٠	٠٢	١٩-	٠٥	١٠	٠٥	٦٢
٩	٣٤	١٦	٤٧-	١٥-	٢٣	١٥-	٢٥-	٢٠-	١٣	٠٣-	٦٠
١٠	٣٥	٠٥-	٤٠	٠٧-	٣٣-	٣٣-	٣١-	١٩-	١١	١٨	٥٥
١١	١٦	٢١	٤٣	١٨	١٠	٠٦	٢٦	١٢-	٤٥	٢٥	٦٨
١٢	٣٣	٢٢-	٢٧	٠٢-	١٣	١٣	٥٣	١١	٢٩-	١٤-	٦٦
١٣	٤٣	١٠-	١٥-	٢٣-	١٨-	٦٠-	٢٥	٠٥-	٢٥-	١٥	٤٧
١٤	٣٧	٣٣	٣١	١٧	٢٤-	١٠-	١٨	١٤	١٢-	٠٧	٥٣
١٥	٣٥	٠٤-	٠٢	٠٤	١١-	٠٩-	٠٧-	٧٤	٢٤-	٢٠-	٨١
١٦	٤٤	٣٠-	١٦	٤٧-	١٤	٠٥	٠٣-	٠٢	٠٣	٠٣-	٥٦
١٧	٤٢	١١-	١٨	٥-	١٩	٣٣	١٢-	١١-	٢٤-	٠٦	٧٢
١٨	٤١	٠٨	٢٦	٣٢-	١٣	٣٣	٠١-	١٢-	١٨-	٠١	٥٣
١٩	٤١	٠١	٢٩	٢١	٠٩-	١٤	٣٦-	١٢-	٠٣-	٢٨-	٥٦

المتغيرات	العـوامل										قيم الشيوع
	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	
٢٠	٣٧	٠٢-	١٣	٥٥	٠٨-	٢٤	١٨-	١١-	٩-	٣٢-	٦٨
٢١	١٢	٣٥	٢٠	٥١	١٧٢	٣١	٠٠٧	٠٠٥	٠٥	٠٢-	٥٧
٢٢	٣٠	٠٢-	٦١-	٢٣	٢٠	١٢	١٨	٠٦	٠٣-	١٣	٦٤
٢٣	٣٥	٠٩	٦٩-	٠٤	١٣	١٩	٢٠	٠٧	٠٥	١٢-	٧١
٢٤	٠٣	٤٨	٠٩-	١٨-	١٦-	٢٦	٣٠	٢٣	٢١	٢٣-	٥٦
٢٥	٤٤	٢٣-	٠٧-	١٢	٢٣-	٢١	٠٧-	٠٥-	١٥	٠٨	٤١
٢٦	٥٤	٣٤-	٠٤-	٠٣	٣٧-	٠٦-	٠٧-	٠٤-	١٩	٠٧	٦١
٢٧	٤٤	٤٢-	٠٥-	٠٤	٢٤-	٠٢	٠٤	١٥-	٢٤	٠٩-	٥٣
٢٨	٤٣	٤-	٠٩-	١٣-	٢٤-	٣٨-	٠٢	١٣-	١٦	١٦-	٦٥
٢٩	٢٧	٦٣	٠٧	٠٤-	٣١-	١٦-	٠٧-	٢٦-	٠٢	٠٣-	٥٩
٣٠	١٨	٥٦	٠٢-	١٨	٠٠٦	٢٧-	١٥	٠٦	٢٤-	٠٢	٥٥

* تم الاكتفاء برقمين عشريين لكل قيمة وحذفت العلامة العشرية.

جدول رقم (٤)
التدوير المتعامد بالفاريمكس لمصفوفة عوامل الدرجة الأولى

المتغيرات	العوامل									
	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠
١	٠٩-	٠٥	٠٨-	١٨-	١١	٧٨-	٠٧-	٠٦-	٠٧	٠١-
٢	١٣	٠٢	١٢-	٠٣-	١٠٢	٧٢-	٠٩	٠٩	٧٠	١٤
٣	٧٥	٠١	٠٠٠	٣١-	٢٥	١٥-	١٩	٠٧	٠١	٣٨
٤	٣٠	١٣-	٠٧-	١٤	٠٠١	٤٠-	١٤-	٠٩	٢٠-	٦٥
٥	٣٨	٠٦	٠٥-	٠٣	٢١	٠٢-	١١-	٢٧	٣٩-	١٢-
٦	٠٨-	٢٠	٠٥-	١٤-	١٠	١٩	٠٠٠	١٣-	٦٧-	١٤
٧	٠٩-	٣٢	٤١-	١٩-	٠٩	٣٦	٠٤	٠٨	٢٥	٢١
٨	٠١-	٠٩	٧٢-	١٩-	٠٥	١٠-	٠٨-	٠٠٩	٠٩	١٤
٩	٠٩	٢٦	٦٠-	١١-	٠٤-	٣٠-	٢٦-	١٥-	١٦-	٠١-
١٠	,١٧	٢٥	١٩	١٦-	٠٧	٢٢-	٠٤-	٢٠	٢٩	٤٦
١١	٠٠٧-	١٩	١٢	٠٢-	١٧	١٣-	٦٠	٣٤-	٠٣	٣٠
١٢	٣٠	٠٨-	٠٦	١٤-	٠١-	٢٤-	٦٦	١١	٠٤	٠-
١٣	٢٩	١٥	١٢-	٢٥-	٢٧-	١٤	٠١	١٩	٣٨-	٠٤-
١٤	٠١	٥١	١٨	٢٤-	٠٣-	٠٤-	٢٤	٢٦	١٨-	٠٧
١٥	٠٦	٠٥	٦٤-	٠٥-	٠٧	٠١-	٠٣	٨٧	٠٤	١٣
١٦	٢٩	٠٥-	٠٤-	٦٠-	١٦-	١٨-	٠٦	١١	١٨	٠٣
١٧	٠٨	٠٤-	٠٥-	٨٣-	٠٧-	٠٤-	٠٦-	٠١	٠٧-	٠٨-
١٨	٠١	٠٩	٠٥-	٦٩-	١٤-	٠٤-	٠٩	٠١-	١٢-	٠٣-
١٩	٢٨	١٦	١٠	٢٣-	٥٩	٠٣-	١٢-	٠٩	١٢	٠٢
٢٠	٢٤	٠٢-	٠٣-	٠٠٩	٧٦	١١-	٠٣-	١٠	٠٦-	٠٣-
٢١	٢٠-	٠٦	٠٦-	٠٦٤	٦٤	٠٠٩	٢٧-	٠٠٦	١١	١٣

المتغيرات	العوامل									
	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠
٢٢	٠٩	١٤-	٠٣-	١١	٠٢	٠٩-	٠٤	٠٥	٣١-	٠٢-
٢٣	١٢	٠٢	٦٩-	٠٦	٠١-	٠١-	١١	١١-	١٥-	٢٢-
٢٤	١٢-	٢٦	٧٧-	٠٣-	٠٩-	٣٣	٤٧	١٦	٠٤	٢٩-
٢٥	٥٤	٢٠-	١٥-	١١-	١٧	٠٨	٠٧	٠١	١٠-	١٤
٢٦	٧٤	١١	١٤-	٠٧-	٠٦	٠٣-	٠١	٠٨	٠٣-	١٧
٢٧	٧٠	٠٣-	٠٧-	٥٠-	٠٤	١١-	٠٩	٠٢-	٠٤	٠٢-
٢٨	٢٠	٧٤	١٧-	٠١	٠٧-	٠٩-	٠٢	٠٨	٠	٠٤-
٢٩	٠٣	٧٩	٠٩	٠٣-	١٥	٠٩٠	٠٣-	١٢-	٠٨-	٠٦٠
٣٠	٠٣-	٥٢	١١-	١٤	١١	١٩-	٠٢	١٦	٢٦-	٠٢
النسبة المئوية للتباين	٨,١٠	٧,٥٩	٨,٠٣	٧,٠٤	٥,٨٣	٥,٩٨	٤,٦٢	٥,٤٥	٤,٤٧	٤,٢٥

* تم حذف العلامة العشرية واكتفى برقمين عشريين.

العامل الأول:

استقطب العامل الأول ٨,١٠٪ من التباين الارتباطى، وقد تشبع عليه ثمانية بنود من بنود المقياس (وكان أقل تشبع قبلناه هو ٣, على الأقل) وكان من هذه البنود، ستة بنود إيجابية هى ٤، ٥، ١٢، ٢٢، ٢٦، ٢٧ وكان هناك فقط بندان سلبيان، هما البند ٣ والبند ٣٠..

ويمكن تفسير هذا العامل، على أنه عامل تفضيل الغرابة والشذوذ واللامعقول. وأعلى تشبع على هذا العامل للبند رقم ٢٦، وهو عبارة عن مجموعة الخطوط الصماء المتقاطعة والمتداخلة ذات الزوايا المتباينة الاتجاه والاتساع.

العامل الثانى:

استحوذ هذا العامل على ٧,٥٩٪ من التباين الأرتباطى. ويمكن عند النظر إلى البنود ذات التشبع العالى على هذا العامل، اعتباره عاملا للتفاعل مع أشكال الكائنات الحية، حيث إن البنود المشبعة عليه هى البنود أرقام ٧، ٢٤، ٢٨، ٢٩، ٣٠، وأعلى تشبع عليه للبند رقم ٢٩ لدابة متحركة ومقداره ٠,٧٩٥٨ ويليه البند رقم ٢٨ لدابة واقفة بتشبع مقداره ٧٤٧٣, ومن المعروف أن البيئة التى أجريت فيها الدراسة تختص بمثل هذا المنبه.

أما البنود الأخرى، فتعبر عن صورة لنخلة، ووجه بشرى مستدير ومكتمل، ودابة كاملة يركبها رجل.

العامل الثالث:.

وقد استحوذ هذا العامل على ٨,٠٣٪ من التباين الارتباطى، وقد تشبعت عليه ٥ بنود، هى البنود ٧، ٨، ٩، ٢٢، ٢٣، وكلها تشبعات سلبية، والبنود الثلاثة ٧، ٨، ٩ عبارة عن رسم لنخلة فى أوضاع مختلفة، والبندان ٢٢، ٢٣ يمثلان سيارة فى وضعين غير ملائمين، وأكبر تشبع على هذا العامل، كان للبند رقم ٢٣ ومقداره ٧٧٢١,. للسيارة التى تقف على مقدمتها رأسيًّا، يليه البند رقم ٨ يتشبع قدره ٧٢٢٢, وهو يمثل نخلة نائمة على جنبها. ويمكن تفسير هذا العامل، باعتباره عاملا لعدم الملائمة، إذا ما أهملنا أضعف التشبعات على هذا العامل، وهى للبند رقم (٧) ومقداره ٠,٤١ حينئذ، يصبح هذا العامل عاملا للخروج على المعتاد والمألوف من المنبهات.

العامل الرابع:

استحوذ العامل الرابع على ٨,٠٣٪ من التباين الارتباطى، وتشبعت على هذا العامل أربعة بنود، هى البند الثالث، وهو رسم نجمة، والسادس عشر والسابع عشر والثامن عشر، وكلها حروف اللغة العربية داخل أطر مستطيلة، وجميعها ذات تشبعات سلبية، وأكبر تشبع كان للبند السابع عشر وقدره – ٨٣٧٨,، وكما هو واضح، فإن هذا العامل

يستقطب البنود ذات التشبع العالى (ثلاثة بنود) تتجه لأن تشير إلى أنه اتجاه نحو تفضيل الخط العربى، أى أننا بإزاء عامل جديد هنا، لم يسبق اكتشافه فى الدراسات السابقة فى حدود ما نعلم وهو عامل الخط العربى، وإن كان من الضرورى، الإشارة إلى توجيه قدر أكبر من الاهتمام للكشف عن خصائص هذا العامل.

العامل الخامس:

استحوذ هذا العامل على ٧,٠٤٪ من التباين الارتباطى، وقد تشبعت عليه ثلاثة بنود، هى: البند التاسع عشر، وهو إطار دائرى به عدد من التروس الناقصة والبند العشرون، وهو قرص تخرج منه أشعة، وهو فى جملته شكل يميل للاستدارة وقد حظى على تشبع قدره ٧٦,، والبند الحادى والعشرون، وهو عبارة عن الشكل التاسع عشر يحيط به من خارجه إطار مستدير، ومن الواضح، أن هذا العامل هو عامل لتفضيل الاستدارة والإغلاق.

العامل السادس:

استحوذ هذا العامل على ٥,٩٨٪ من التباين الارتباطى، وقد تشبعت عليه أربعة بنود، هى: البند الأول والثانى، ويمثلان نجمة ناقصة، والسابع، وهو عبارة عن نخلة جيدة، والرابع والعشرون، عبارة عن سيارة جيدة، وأعلى تشبع عليه للبند الأول ٧٨٥٤, والثانى ٧٢٥٩,. ويمثلان خطوطاً لرسم نجمة ناقصة. ثم البندان الآخران وتشبعهما ٣٦٣٨,، ٣٣٧٢, على التوالى، وكل بند منهما يضم عدداً من الخطوط المتقاطعة، والتى تصنع زوايا حادة. ولكن نظراً لوجود بندين آخرين لا يمضيان فى نفس الاتجاه مع البندين الأولين، فليس فى وسعنا أن نخلع على العامل اسماً أو مضموناً محدداً فى المستوى الراهن من التحليل.

العامل السابع:

استحوذ هذا العامل على ٤,٦٢٪ من التباين الارتباطى، وقد تشبعت عليه ثلاثة بنود، هى الحادى عشر والثانى عشر والرابع والعشرون، وهى تمثل إطاراً مستطيلا مقسماً أفقياً

وبه نجمتان (يشبه العلم)، ثم نفس الشكل مع نقص النجمتين ثم السيارة الجيدة الرسم. وليس فى وسعنا أيضاً تقديم تفسير لهذا العامل.

العامل الثامن:

استحوذ هذا العامل على ٤,٤٥٪ من التباين الارتباطى، وقد تشبع عليه بندان، هما البند رقم ١١ (العلم) والخامس عشر (دائرة فارغة)، ولانستطيع من خلال تشبعين اثنين فقط المغامرة بتقديم تفسير لهذا العامل.

العامل التاسع:

وقد استحوذ هذا العامل على ٤,٤٧٪ من التباين الارتباطى، وعليه أربعة تشبعات للبنود ٥، ٦، ١٣، ٢٢، وكلها تشبعات سلبية، وأكبر تشبع على العامل، كان للبند السادس وقدره - ٠,٦٧٠١ والبنود عبارة عن وجه بشرى به ثلاثة عيون (البند رقم٥) ثم البند ٦ وهو عبارة عن وجه بشرى به عين أيضاً، ثم البند رقم ١٣ وبه وجه بشرى فيه عينان فقط، ثم البند رقم ٢٢ وهو عبارة عن سيارة ملقاة على ظهرها وارتفعت عجلتاها إلى أعلى. وهذا الشكل منظور إليه من زاوية أخرى بشكل رأس ضفدعة بعينين جاحظتين، والعامل بهذا الشكل يمكن النظر إليه باعتباره عاملا لتفضيل العيون، ومن المفهوم أن علاقة العين تعتبر إحدى الوسائل البارزة والمفضلة فى الاتصال البشرى

ومن المحتمل أن تكون العيون، بما لها من أهمية فى الاتصال والتفاهم، مما يجعله أكثر جاذبية لاهتمام الأطفال.

العامل العاشر:

وقد استحوذ هذا العامل على ٤,٢٥٪ من التباين الارتباطى، ويشتمل على أربعة بنود، هى البند رقم ٣ ويمثل رسماً لنجمة كاملة، والبند رقم ٤ ويمثل طائراً فى فمه شيء يشبه القش والبند ١٠ ويمثل شكلا هندسيًّا يشبه المستطيل والبند رقم ١١ وهو أيضاً رسم لشكل هندسى (نفس الشكل السابق) مقسوم إلى ثلاثة مستطيلات فرعية أخرى وفى

أوسطها نجمتان (علم) وأعلى تنسبع على هذا العامل، كان للبند رقم ٤ ومقداره ٠,٦٥٨٨. وجميع التشبعات إيجابية ويمكن الإشارة إلى هذا العامل باعتباره عاملا للاستواء والبساطة والجودة والنظام.

مناقشة وتعليق

تكشف النتائج التى تعرضها هذه الدراسة، عن أن المقياس قد تمكن من أن يكشف عن عدد من المكونات العاملية لتفضيل الخطوط والأشكال لدى الأطفال المصريين.

وقد برز وجود عامل أساسى، هو عامل تفضيل المعقد واللامعقول، ويتسق هذا مع ماورد لدى كل من والاس هول وايزنمان وبيرلين فى عدد من الدراسات. وقد استوعب هذا العامل، أكبر نسبة للتباين الارتباطى.

برز أيضاً عامل لتفضيل الأشكال المعبرة عن الكائنات الحية، وهو العامل الثانى. وقد جاء أعلى تشبع على هذا العامل، للبند رقم ٢٩، وهو يمثل دابة تجرى. ومن الممكن أن تكون المنبهات البيئية مصدر تفضيل، إذا ما قدمت باعتبارها موضوعات مرسومة، ومن الممكن، الإفادة من هذه النتيجة فى عملية التربية والتعليم والتوجيه الفنى والمهنى.. الخ.

أما العامل الثالث، فقد اعتبرعاملا للخروج على المالوف والمعتاد وعدم الملاءمة، وتلتقى هذه النتيجة مع نتائج أخرى سابقة وردت فى التراث. (الشيخ، ١٩٧٨، (Eisenman 1968; 1969; Barron, 1963; Berlyne, 1960; 1963;1974

أما العامل الرابع، وهو العامل الذى أطلقنا عليه عامل «جماليات الخط العربى»، فهو عامل جديد. وربما يكون من المناسب، إجراء المزيد من الدراسات الأخرى لكى يمكن الكشف عن المزيد من تفاصيل هذا العامل.

أما العامل الخامس، عامل تفضيل الاستدارة والانغلاق، فهو عامل يلتقى فى مغزاه مع نتائج قوانين الإدراك التى قدمتها أساساً مدرسة الجشطلت. (Wertheimer, 1968; Koffka, 1966) وهو أيضاً عامل له أهميته فى مجال التطبيق.

ثم حين ننتقل إلى العوامل: السادس والسابع والثامن، فإننا قد نتعسف حين نغامر، فى المستوى الحالى من المعلومات المتوفرة لنا، وفى ضوء ما أسفرت عنه نتائج التحليل، نغامر إذا قدمنا تفسيراً نهائياً أو تسمية محددة لأى عامل منها.

أما العامل التاسع، وهو العامل الذى أشرنا إليه باعتباره عامة لتفضيل العيون، فالواقع أن هذا العامل جديد بالنسبة لما هو متوفر تحت أيدينا من معلومات تخص التفضيل الجمالى، ولكن لكونه عاملاً جديداً، فإنه من الملائم الإشارة إلى أن كثيرناً من الدراسات، خاصة فى مجال سيكولوجية الاتصال ومنها دراسات ارجايل (Argle, 1972) تؤكد أهمية الاتصال من خلال العيون، حيث يرى هذا الباحث، أن حركات العينين تؤدى عدداً من الوظائف الهامة فى الحياة الاجتماعية، وهو يقرر أنه حين يلتقى الناس معاً، فإنهم فى المقابلة الواحدة يستهلكون ٤٥٪ من الوقت فى تبادل النظرات، وهو ما يضفى أهمية خاصة على الدلالة النفسية لهذا العامل، من حيث إمكانية استغلاله سواء فى الرسوم المقدمة للأطفال، أو فى التعامل اليومى وجهاً لوجه مع هؤلاء الأطفال.

أما العامل العاشر، والذى أطلقنا عليه عامل الاستواء والنظام والبساطة والجودة، فهو أيضا من العوامل ذات الاساس الإدراكى، حيث أوضح موات (Mowatt, 1968) أن هناك تفضيلا (أو دافعاً) نحو السيمترية والإغلاق وجودة الشكل.

وأخيراً، فإنه من الممكن الإشارة إلى أن تفضيل الأشكال لدى الأطفال فى إطار نتائج الدراسة الحالية، ينتظم فى عدة عوامل هى:

١ - عامل اللامعقول
٢ - عامل تفضيل الكائنات الحيه والاهتمام بها.
٣ - عامل عدم الملاءمة
٤ - عامل الحروف العربية
٥ - عامل الإغلاق والاستدارة
٦ - عامل جودة الشكل
٧ - عامل العيون

وليس من الضرورى، أن تكون هذه العوامل هى العوامل الوحيدة التى تستوعب الأحكام الجمالية والقيم التفضيلية عند الأطفال، بل ربما أمكن العثور على عوامل جديدة باستخدام منبهات أخرى.

ويبقى فى النهاية، أن نتساءل :عما إذا كان للجنس أو درجة الحضرية تأثير على طبيعة الأحكام التفضيلية، وهو مالا يمكن للدراسة الحالية أن تقول فيه كلمتها، وهو ما يدعونا إلى البدء فى إجراء التحليلات الاحصائية التفضيلية على بيانات كل مجموعة فرعية على حدة للكشف عن وجود فروق من عدمه.

كذلك فإنه من الممكن الإشارة إلى أن العوامل بالشكل الذى برزت به فى المستوى الحالى من التحليل العاملى، قد لاتكون عوامل نهائية، وهو ما يقتضى إجراء تحليل عاملى من الدرجة الثانية، لمزيد من الاختزال للعوامل الحالية.

ملخص

تم استخدام عينة مكونة من ٢٥٢ طفلا من ذكور وإناث ريف وحضر محافظة المنيا، للحصول على استجاباتهم على مقياس لتفضيل الخطوط والأشكال، مكون من ٣٠ بنداً. وقد تم تقديم وصف لبنود المقياس وأسلوب إعداده وتقنينه. تم بعد ذلك إجراء تحليل عاملى من الدرجة الأولى، بواسطة طريقة المكونات الأساسية لهوتيلينج على المصفوفة الارتباطية الناتجة عن حساب معاملات الارتباط بين بنود المقياس، فأعطى عشرة عوامل، ثم تم تدوير متعامد لعوامل الدرجة الأولى، وهو ما أسفر عن وضوح أكثر لطبيعة العوامل الناتجة، وكان من أبرز تلك العوامل، عامل اللامعقول وعامل للإغلاق وعامل لتفضيل الكائنات الحية وعامل للعلاقة بالعين وعامل لجماليات الخط العربى وعامل لجودة الشكل وعامل للخروج على المألوف.

مراجع الفصل الثانى

(ا) المراجع العربية:

- السيد، ع.م. عويس، ع.، خليل، ن.، فهيم، س. (١٩٧٩) من الحاجات الأساسية لقيام مسرح للأطفال بمصر، المجلة الاجتماعية القومية، ١٦، ١٤ - ٢٣، ٧١ - ٨٣.
- الشيخ، عبد السلام (١٩٧٨) بعض متغيرات الشخصية الشارطة لتفضيل متغيرات الفنون، رسالة دكتوراه علم نفس، جامعة القاهرة.
- ———— (١٩٧١) الإيقاع فى الشعر والإيقاع المفضل، ماجستير علم نفس، جامعة القاهرة.
- رمزى، ناهد (١٩٧٩) المفاضلة بين التليفزيون والوسائل الإعلامية الأخرى، المجلة الاجتماعية القومية، ١٦، ١ - ٣، ص ٤٩ - ٧٠.
- غنيم، سيد محمد (١٩٧١) اللغة والفكر عند الطفل، مجلة عالم الفكر، ٢، ١، ٩١، ٣٠..
- فرج، صفوت (١٩٨٠) التحليل العاملى فى العلوم السلوكية، دار الفكر العربى، القاهرة..

(ب) المراجع الاجنبية:

- Barron, P. (1963) The need for order and for disorder as motives in creative activity, *Scientific creativity*, John Wiley New York.
- Beardslee, D. & Wertheimer, M. (1968) *Readings in perception*, Van Nostrand, New Delhi.

- Berlyne, D.E. (1960) Conflict, Arousal and curiosity, McGraw Hill, New York.

——— (1963) Complexity and Congruity Variables as determinants of exploratory choice and evaluative ratings, *J. Exper. psychol.* 62, 476–483.

——— (1971) *Aesthetics and psychobiology*, Appleton century, New York,

——— (1974) *Studies in the new Experimental aesthetics*, hemesphere publish., Washington.

- Eisenman, R. (1968) Semantic Differential Ratings of polygons, *perc. Mot. skil.* 26, 1243–1248.

——— & Boss, E. (1970) Complexity-Simplicity and persnasibility, *perc. Mot. Skil.*, 31, 651–656.

- Garrett, H. (1971) *Statistics In psychology and Education*, Vekils, Bombay.

- Koffka, K. (1968) points and lines as stimuli (In: Beardslee & Werthcimer, 1968) p. 70.

- Lalan, A.M. (1978) The Social Foundation of photography, *Communications, 4,* 1, 110–121.

- Mowatt, M. H. (1968) Configurational properties considered (Good) by neive subjects (In Beardslee & Wertheimer, 1968, p. 171).

- Myatt, B & Carter, J. (1979) picture preferences of children and young Adults *Educat Communic. & Techn.*, 27, 1, 45–53.

- Oestendar, A.; Mcmaster, S.; Rosen, M. & Wained. P. (1978) Towards ataxonomy responses to the built environment, *Intern. Rev. Appl. psychol.* 27, 1, 9–18.

- Piajet, J. (1954) *The construction of Reality in the child*, Basic books, New York.

- Rosentiel, A., Morision, P., Silverman, J. & Gardner, H. (1978) critical Judgment, a developmental study, *Jour. Aesth. Educ., 12,* 4, 95–107.

- Schellokena, H. (1978) Appearance of streets and experience with them, (Through *psychology Abstt.*, 1980, 13165.)

- Soueif, M.I. & Eysenck, H.E. (1971) Cultural Differences in Aesthetic preferences, *Int., J. psych.* 6, 4, 293–
- Werteheimer M.(1968) principles of perceptual organization (In: Beardslee & Werteheimer, 1968, p.115-).

الباب الثالث

الفصل الأول: المسرح كوسيلة إتصال.

الفصل الثانى: التذوق الفنى للمسرح وتنمية السلوك الإبداعى عند الأطفال

الفصل الثالث: المسرح الشعرى للأطفال

الفصل الرابع: الرفيق الخيالى والاستمتاع بالأداء التمثيلى التلقائى لدى الأطفال

الفصل الخامس: الدراسة النفسية للإبداع الفنى: منهج وتطبيق فى تقويم الشعر

مقدمة :

الدراسات التالية، عبارة عن جهد تطبيقى للمنهج الموضوعى الذى تبنيناه فى معالجة قضايا التذوق الفنى.

والفصول، معظمها يدرو حول التمثيل والمسرح، باستثناء الفصل الثامن، الذى يحاول الاقتراب من تذوق الأطفال للشعر المسرحى، وهى محاولة يمكن تصنيفها أيضاً فى سياق اهتمامنا بالمسرح، والفصل الأخير، الذى يدور من أوله لآخرة حول دراسة الشعر دراسة موضوعية للكشف عن خصائصه الإبداعية باستثمار النتائج التى توصلت إليها الدراسات النفسية الحديثة.

ولسنا نزعم فى النهاية، أن هذه المحاولات ترسم الطريق الوحيد لتذوق الفنون، بل إن الأمر لا يعدو أن يكون شق طريق فى أرض غير ممهدة، وعلى الآخرين المساهمة فى تعبيد هذا الطريق ومحاولة استكشاف خصائصه، فقد يكون أقصر طريق ممكن بين نقطتين، الإبداع الفنى من ناحية، والتذوق الفنى من ناحية أخرى.

الفصل الأول

المسرح كوسيلة اتصال

مقدمة عامة عن أهمية المسرح كوسيط فنى وثقافى

سنحاول فى الدراسة الحالية، أن نتحدث عن المسرح كوسيط أو وعاء يمكن من خلاله استثارة انتباه الناس وشحذ حسهم التذوقى، بما يساهم فى تنمية اتجاه إيجابى تجاه المسرح، يتناسب مع إمكاناته المتعددة، وفاعليته التى سنرى أنها ذات وزن كبير.

والمسرح كوسيلة اتصال، له تاريخ ضارب فى القدم، وهنا فى مصر، نشأ أول مسرح فى التاريخ، وقد تأكد الباحثون بما لا يدع مجالا للشك، من أن أقدم نص مسرحى، هو نص مصرى، يتمثل فى مسرحية أوزوريس (دريتون، ١٩٦٧، توشار، ١٩٧١). ومنذ القدم، استخدم المسرح كوسيلة مؤثرة فى السلوك، يؤكد ذلك على سبيل المثال، ما ورد لدى بهاراتا فى كتابه ناتى كاسترا Naty Kastra (أصلان، ١٩٧٠ ص ٣٨) وهو يتضمن نصوصاً هندية يرجع تاريخها إلى سنوات ما قبل الميلاد.

صحيح أن معظم النصوص المسرحية القديمة، تتكون من منولوجات فردية وأدعية، ولكن الأمر ما لبث أن تطور إلى حوار، ثم إلى قصة محبوكة الأطراف، فيها فعل وصراع وحوار، وتمثل أمام الجمهور. وتطور الحال، وأصبح المسرح مرآة عاكسة للأحداث والأحوال، ومعبراً عن الآمال، أو كما يعبر بيير آجيه توشار بصدق حين يقول: «لا شك أن حاجة الإنسان العميقة إلى الهرب من آلامه وما فيها من غموض مفرط وقلق مفرط، هى التى حولت السرد والمنولوج إلى حوار وهكذا يحتمل أن يكون المسرح هو أول أدوات التحليل الموضوعى، ذلك التحليل الذى يتطلع إليه علماء النفس اليوم.. وظل المسرح يساعد البشر على وضوح رؤياهم لأنفسهم، ويستخرج أشباحهم، وينظر إلى حقيقتهم الخاصة بنفس الطريقة التى ينظرون بها إلى حقيقة العالم، بوصفهم علماء لا ضحايا» (توشار، نفس المرجع ص١٣).

وهذا اللون من الفن، هو فى الواقع مرتبط بازدياد وعى البشر بحاجتهم إلى التعبير عن أنفسهم من خلال وسيط ملائم له ملامح الحياة فى تعقدها وانسيابها وصراعها، وحين تلجأ جماعة إلى استثمار تلك الوسيلة من وسائل الاتصال، فذلك لأنها تترقب وتحاول وتفعل، أما حين تهدأ وتنام وتتكاسل، فإنها تكتفى باجترار أحلامها فى المنام وفى اليقظة، وتأخذ الأمور شكل تعاليم وطقوس أياً كان مصدرها دونما اجتهاد ودون محاورة أو فعل أو انفعال.

وحين نتابع حركة نمو المسرح فى البلدان الشرقية القديمة وفى بلاد الإغريق، ثم فى عصر الحضارة المسيحية الأول (أصلان ١٩٧١) ثم فى العصر الإسلامى (عزيزة ١٩٧١) ثم فى العصر الحديث (Bentley, 1968)، يمكننا ملاحظة ظاهرة على قدر كبير من الخصوبة والأهمية، مؤداها: أن المسرح قد ارتبط دائماً بوعى الإنسان وبالقلق البشرى من الحاضر، وبالأمل فى المستقبل، أى أن المسرح لا يقنع بما هو موجود ومستقر، بل هو دائماً يتجاوزه بحكم أنه تفسير وتبشير وأمل، ومن ثم، كانت مقولة أرسطو المشهورة: أن هدف التراجيديا النهائى، هو التطهير للنفس البشرية، بإثارة انفعالى الخوف والشفقة (أرسطو: فن الشعر).

والمسرح جوهره الصراع، أى أنه لا يعرض وجهة نظر واحدة، بل دائماً يعرض اتجاهين، وكل فريق من الفريقين المتصارعين يحاول أن ينتصر لاتجاهه، وتمضى حركة الفعل المسرحى إلى غايتها، وقد ينتصر أحد الطرفين، وقد لا ينتصر أحد، ويتأجل البت فى مصير الصراع، ولكن على أى الأحوال، وأياً كانت الخاتمة، فإن ما يدور على مدى العرض المسرحى من أفكار وأفعال، يجد له صدى فى متابعة المشاهد لحركة المسرحية لاستجلاء حقيقة غائمة الأبعاد، وهو نفسه قد لا يكون منحازاً من البداية مع أو ضد فكرة المسرحية أو اتجاه البطل، ولكن بعد أن يمضى العمل المسرحى إلى نقطة الستار الأخير، يهدأ فى نفسه شىء وقد تثور أشياء، أى أنه بعد انتهاء العرض المسرحى، لا يكون هو نفس الإنسان الذى جاء إلى المسرح، ومن ثم، كان أرسطو محقاً، حين أشار إلى أن شيئاً ما يحدث فى نفس المتفرج، أما حقيقة هذا الشىء، فهذا ما قد نتفق أو نختلف فيه مع أرسطو.

المسرح وسيلة للتعليم:

جمعت أوديت أصلان، عدداً كبيراً من النصوص التى تعرِّف بالمسرح عبر الأزمنة المختلفة، ولعل فى الرجوع إلى أقوال الشرقيين عن المسرح، التى أوردتها أصلان، مايضع أيدينا على بعض الحقائق الهامة. فمثلا، نجد بهاراتا فى حديثه عن الفن المسرحى الهندى المعنون: «الناتى كاسترا» يشير إلى قول الإله براهما عن المسرح كوسيلة تعليمية، والذى جاء فيه عن المسرح: (أنه مكان يتجمع فيه نشاط المتفوقين والمتخلفين والمتوسطين من البشر، أنه يعطى التعليم المفيد ويمنح كل الملاذ ومن بداية التمثيل حتى نهايته، المسرح مصدر تعاليم للجميع، يقوى الذكاء ويشير إلى طريق القانون والمجد والحياة الطويلة والنعم، ما من معرفة، ما من مهنة، ما من علم، ما من فن، ما من شكل، أو منهج، لا يرى فى هذا المسرح) (أصلان، ١٩٧٠ ص٣٨).

هذا القول المنسوب إلى الإله براهما الهندى، يعود إلى ما قبل الميلاد، ونظن أنه يمكن أن نعثر على أقوال مشابهة لدى المعاصرين، تشير إلى نفس المعنى، وها هو مثلا بيير توشار يقول: «إن المسرح وسيلة قوية للتأثير على الجماهير، يا له من إغراء: أن يجد المرء فى متناول يده صالات كاملة مستعدة للحماس، ويستخدم شخصيات يرشد بها المتفرجين إلى ما يعتقد أنه الحقيقة. لذا، وجد من المأساة الصريحة والملهاة الصريحة، أدب درامى كامل، يعمل على إثارة الانفعال أو الضحك، ويهدف إلى التعجيل بتطور الأخلاق، سواء أصرح بذلك أم لم يصرح».

ويعلق الباحث بقوله «إن هذا الهدف شرعى للغاية، ما دام يحقق آمال جمهور متعطش للعدالة والأمل.. وإلى حد ما، لا يوجد إلا وكان هادياً. وتؤثر المأساة تأثيراً عميقاً على السلوك الاجتماعى، إذ تحرر عواطف المتفرجين الدفينة، وإنه لأمر حقيقى، لدرجة أن بعض أصحاب النظريات، كبرتولد بريخت، اتهموها (المأساة) بأنها أفيون المجتمع.. وتساعد الملهاة الجماعة على الوعى بما لا ترضاه، إذ تندد بالظلم الاجتماعى، ويخاف الحكام الديكتاتوريون، لدرجة أنهم كانوا يفرضون دائماً رقابة مشددة على المسرحية» (توشار، نفس المرجع ش ١٢٣).

ولكن، هل يمكن أن يكون المسرح فناً أصيلاً، ويجنح فى نفس الوقت إلى التعليم؟ إنها قضية ضاربة الجذور فى القدم، وقد تحاور فيها المتحاورون طويلا، وهنا فى مصر دار جدل كبير حول: هل الفن للفن أم الفن للحياة؟ ولسنا نريد أن ندعى لأنفسنا انحيازاً لموقف ضد موقف، أو لرأى فى مواجهة رأى آخر، فهذه ليست قضيتنا الآن، ويكفى أن نطرح السؤال التالى: هل الفن شيء قابل للادراك أم لا؟

إذا كانت الإجابة بنعم، فمعنى هذا أنه يطرق قنوات التفكير، وهو أيضاً يؤثر فيمن يدركه أيّاً ما كان نوع أو كم هذا التأثير، وما دمت قد ذهبت إلى دار العرض، فلقد تأهبت لأن أدرك شيئاً ما، وهذا الشيء، يجمع كل المتحاورين على أنه فن، والفن أولا وآخراً رسالة.. رسالة إلى الآخر، مقصود بها التأثير فيه من أجل الوصول إلى ما يمكن تسميته «النحن» أو وجهة النظر الواحدة، والتى تشمل الفرد وغيره من الأفراد ممن يقع عليهم تأثير هذه الرسالة (سويف، ١٩٧٠ ص١١٧. حنورة ١٩٧٨، ١٩٧٧). وقد يتم الوصول إلى وجهة نظر متسقة تماماً، توحد بين جميع الأفراد، وقد يحدث هذا بشكل جزئى، وربما كانت النتيجة عكسية، ولكن تبقى فى النهاية حقيقة بارزة، هى أن أثراً ما قد تبقى بعد توجيه الرسالة، هذا الأثر، هو ما يمكن أن نسميه بلغة دارسى موضوع الاتصال «الاستجابة للرسالة أو للرمز» (Cronkhite, 1967, P. 20)

وقد يرى البعض، أن الفن الذى يكرس من أجل التعليم، ويتسم بالمباشرة الهابطة، لا يمكن أن يكون فناً، بل هو دعاية على أكثر تقدير، وللدعاية أساليبها ووسائلها، أو على النحو الذى صوره سارسى فى رده على اسكندر دوماس الصغير حين قال: إن الفن لا يرمى إلى (الإصلاح الخلقى) وإن الغاية الأولى للفنانين جميعهم، هى إخراج عمل فنى جميل، أما الإصلاح الخلقى، فقديكون غاية ثانوية، وهذا ما قال به أرسطو وأخذ به راسين.

ويتفق توفيق الحكيم مع سارسى حين يقول: «إن رأى دوماس لا يستقيم مع قواعد الفن إلا إذا اعتبرنا غرض التمثيل وغايته تحليل الأخلاق الموجودة» ويستطرد قائلا: «يكفى أن نتصور ما يبلغ إليه الفن من فوضى إذا ما تحول المسرح إلى ميدان للجدل، وأصبح من يشاهد التمثيل كمن يشهد مجتمعاً علمياً، فتضيع علينا تلك الفوائد التى

نجنيها من روحية الحياة كما هى على المسرح» (الحكيم ١٩٥٢، ص١٦٩).

ودوماس وسارسى والحكيم، قد يبدو أنهم مختلفون حول نقطة معينة: هى المباشرة وعدم المباشرة فى الفن المسرحى كوسيلة للتأثير، ولكنهم مجمعون جميعاً على أن للفن المسرحى رسالة، وهى التأثير فى الناس بصرف النظر عن اختلافهم على كيفية حدوث هذا التأثير.

وفى تقديرنا، أن منشأ هذ الخلاف هو عدم التفرقة بين شكل الرسالة الفنية ومضمونها، فقد يرى شخص أن حكم القوة فاسد، وأن حكم القانون أفضل، ويأخذ فى تحليل الأسباب والعناصر والمتعلقات والنتائج، بينما يرى شخص آخر له طبع الفنان، أن الحكم بمنطق السيف أسوأ من الحكم بمنطق القانون، فيفضل مثلا ما فعل توفيق الحكيم فى مسرحيته السلطان الحائر، حيث وضع القضية فى يد الجميع، فى يد الشعب، وفى يد رجال القانون، وفى يد قائد الجيش، وفى يد السلطان نفسه، ليرى ما هم فاعلون من خلال موقف صراع بشرى يدور حول هذه القضية، هل ينحازون إلى القانون أم إلى السيف، ويدور الجدل والصراع بالفعل وبالكلمة.. وينتهى الأمر بالاختيار الواثق الواضح المستنير: القانون رغم ما فيه من مزالق والتواءات.

إن القضية ذات مضمون واحد، سواء عند الدارس العلمى المحلل، أو عند الفنان ذى الوجدان الملتهب والقلب الخافق، ولكن الشكل هو الذى يختلف والقالب هو الذى يتغير.

وربما كان ما يشير إليه دورنمات، متفقاً مع وجهة نظرنا حين يقول: «إننى اتفق مع يونسكو، فى أن المسرح لا يجب أن يوجه لهدف تعليمى، ولكننى أعتقد أن هذه الفكرة، يمكن أن تخص الكاتب لا المتفرج، إن الكاتب ليس مستشاراً نفسياً لحل مشكلات المرضى، وليس مدرساً لديه إجابات جاهزة على أسئلة التلاميذ، ولكن، لأن المتفرج لديه حاجات ودوافع، فسوف يجد فى العمل المسرحى ما قد يرضى حاجته أو يشبع دوافعه، أن يخلق بنفسه العلاقة بين المسرح والواقع، كل شىء نريد أن نقوله للأخلاق أو للمجتمع يجب أن يتم بعفوية (Wager, 1968 .P. 73—)

وأيًّا ما كان الشكل أو القالب الذى تصب فيه المسرحية، فإن هناك عدداً من العناصر

تشترك جميعها فى إعطاء المسرحية هويتها، تلك الهوية التى تمارس تأثيرها بشكل تلقائى على تفكير المتفرج ووجدانه.

التفاعل بين عناصر العمل المسرحى والجمهور:

إن الجمهور فيما يرى روجر بسفيلد، هو أعظم العناصر فاعلية فى العمل المسرحى، ويقدم هذا الباحث تحليلا دقيقاً للحركة النفسية لمُشاهد المسرحية، أشبه ما تكون بسلوك متفرج على مباراة للكرة، حيث نلاحظ أنه يشجع فريقاً معيناً لدرجة أنه يكاد يلعب كل لعبة لصالح الفريق الذى يشجعه، ونفس الأمر يحدث بالنسبة لكل منا حين نشاهد مباراة للملاكمة فى التليفزيون، إننا ننحاز لأحد المتلاكمين، وقد نتوجه بانحيازنا إلى الملاكم الآخر، وكل هذا يتم نتيجة الأثر النفسى الذى يصدر عن سير المباراة، والجمهور يصنع المسرحية، سواء عند مشاهدتها، أو حينما يكون الكاتب يخط سطورها على الورق.

فالكاتب وهو يكتب، يكون على علاقة مباشرة بالجمهور، هذا ما قرره لنا كتّاب المسرحية المصريون (حنورة، ١٩٨٠) وهو ما أمكن لنا استخلاصه من خلال ما أورده واجر فى كتابه عن كتّاب المسرحية يتحدثون (Wager, ibid)، فها هو مثلا آلبى يقول: «إن كل المسرحيات، هى تعليق اجتماعى، حتى مسرحيات التسلية، هى تعليق على المشهد الذى يرتضيه المجتمع لنفسه ولحاجاته، وبعض كتّاب المسرح، هم نقاد اجتماعيون، وبعضهم يقوم بذلك بنوع من الحدس والبداهة» ويرى دورنمات: أن المتفرج يقبل المسرحية ويرتبط بها ويريد أن يمثل.. إن هدف كل مسرحية، هو أن تلعب مع الحقيقة ومع العالم. والمسرح، ليس هو الواقع، ولكنه اللعب مع الواقع (ibid, .P—63—81)

ويشير آرثر ميللر: إلى وجود فروق بين المتفرجين فى التجمعات المختلفة «فالمتفرج فى نيويورك، غيره خارج نيويورك، من حيث إن الأخير أكثر عمقاً واهتماماً بما يقدم إليه، والسبب، أنه خارج نيويورك، لا يجد المتفرج أشياء كثيرة مهمة فى حياته، وهو يريد أن يرى شيئاً يمكن أن يلقى إليه ببعض الوضوح، وخبرتى مع هؤلاء المتفرجين خارج نيويورك، أنهم يحاولون الحضور بعمق، ونسبة كثيرة منهم تعتبر المسرح ليس مجرد وسيلة لتضييع ساعتين أو ثلاثة من عمرهم». (Ibid)

ويتفق دورنغات مع آرثر ميللر حين يشير إلى أن الاستجابة تختلف من فرد لفرد، ومن جمهور لجمهور، وقد لاحظ بالنسبة لمسرحياته، أنها تقبلت بشكل حسن فى بلاد دون أخرى.

الجمهور إذن مع الكاتب، شاء أو لم يشأ، معه وهو يكتب، كما يشير إلى ذلك بسفيلد (ص١١١) وهو معه أيضاً خلال عرض المسرحية، كما يقرر دورنغات وميللر.

والعرض المسرحى كما يرى مارك كونللى، يجب أن يكون عملية نقل دم ناجحة بين الممثلين والمتفرجين، إذ لا يمكن أن تتاح الفرصة لنجاح المسرحية، ما لم يقم هذا الاتحاد بين الجانبين، وكلما كان الكاتب ماهراً فى فنه، كان من السهل على الجمهور أن يتشرب هذا الدم الجديد (بسفيلد، ١٩٦٤ ص١١٢).

إن الكاتب وهو يكتب، يضع الجمهور فى اعتباره، ونفس الأمر بالنسبة للممثل، إنه يؤدى دوره، وفى ذهنه استجابة الجمهور له، بل إن درجة إجادته تعتمد إلى حد كبير على هذه الاستجابة، يؤكد ذلك ما يذهب إليه الممثل المصرى حمدى غيث، حين يقول فى دراسة له عن التكامل المسرحى: «إن الممثل إذا لم يجد لنفسه صدى يتمثل عنده فى تصفيق الجماهير وإعجابها، وفى مشاركتها له مشاركة تامة فى كل ما يجد من عواطف وانفعالات، إذن لعجز عن التعبير عن شخوصه الفنية تعبيراً مسرحياً صحيحاً، ومن هنا نتبين أهمية الجمهور كعنصر من عناصر المسرح، فمجرد وجوده يكمل الإبداع الفنى، ويزود الممثل دائماً بالحرارة والإخلاص والتطور والجدة، تبعاً لمواطن استجابته ومشاركته الوجدانية. ولذلك يقول جان جيرودو الكاتب الفرنسى: «إن المؤلف لا يصنع روايته، ولكن الجمهور هو الذى يصنعها بما يقدم له المؤلف من مواد، فالجمهور يفهم المسرحية ويكونها على مزاجه، وتبعاً لقوة مخيلته ودرجة حساسيته» (غيث، ١٩٥٠).

نرى من كل ذلك، أن المسرح ليس فحسب مجرد رسالة من طرف واحد هو المؤلف أو الممثل أو غيرهما من المشاركين فى العرض المسرحى، بل أنه تفاعل بين جميع الأطراف بما فيهم الجمهور، ومن ثم، تبرز لنا قيمة هذه الوسيلة كأداة اتصال مؤثرة فى السلوك البشرى.

المسرح ووسائل الاتصال الأخرى :

لسنا فى مقام المفاضلة بين المسرح وغيره من أدوات الاتصال، فحينها لا يوجد مسرح، تكون الوسائل المتاحة الأخرى أفضل فى التأثير فى الرأى العام، كالجريدة والراديو والتليفزيون والكتاب، وحينها تكون نسبة الأمية أكثر ارتفاعاً، يكون الراديو أكثر تأثيراً والتليفزيون من أهم الوسائل المؤثرة، بل يكاد يكون أكثرها انتشاراً، ومن ثم، أكثرها تأثيراً، ولكن يظل للمسرح أهميته الخاصة فى الاتصال بالحشود والتأثير فيهم، بشكل لم يلتفت إليه الكثيرون حتى الآن.

فالمسرح يكاد يكون هو الفن الوحيد الموجه إلى عقل الجماعة، على نحو ما يقرر ثورنتون وايلدر (Wilder 1941)، فمن وجهة نظر هذا الكاتب – وهو مفكر وكاتب مسرحى وروائى أيضاً – أن التصوير والنحت والأدب المكتوب، هى كلها خبرات انفرادية، كما أنه من الممكن الاتفاق على أن الجمهور حين يجلس فى صالة للاستماع الموسيقى، فإن تواجده كتفاً إلى كتف، ليس بالأمر الجوهرى للاستماع.

ولكن المسرحية تفترض مقدماً وجود حشد، ويرى وايلدر أن من أسباب ذلك:

١ – أن الممثل حين يعمل، فهو يعتمد من الناحية الوجدانية على انتباه الجماعة.

٢ – أنه بدون جمهور، فإن العرض المسرحى يتحول إلى مجرد أجزاء متناثرة لا رابط بينها ولا معنى يضمها، وهى تكون أقرب إلى الحوار بين جماعة من الناس حول أمر من أمور الحياة.

٣ – أن الإثارة الناتجة عن عرض قطعة حية من السلوك الاجتماعى، هى أقرب ما تكون إلى طقوس واحتفالات الأعياد، والأمر فى هذه الحالة يتطلب وجود جماعة تشارك فى هذه الطقوس والاحتفالات.

والناس يستقبلونه باستعداد وجدانى، يطرح جانباً الاهتمامات الأخرى، وينصرفون إلى استقبال المناسبة بما يستحقها من تأهب واندماج، وهو ما يؤدى فى نظر ثورنتون وايلدر إلى أن الطاقة العقلية للفرد، ترتفع إلى أقصى منسوب لها من خلال مشاهدة

المسرحية. وربما كان أهم ما يمكن استخلاصه فى السياق الحالى من آراء ثورنتون وايلدر، هو أن العمل المسرحى يفترض عدداً من الخصائص، تتحكم فى حركة المؤلف المسرحى وغيره من العاملين فى إعداد العرض المسرحى، وهى أمور توجه العمل ككل، وتمنحه خصائصه التى من أهمها اتجاهه إلى عقل الجماعة.

وهذا هو الفرق الأساسى بين المسرح ووسائل الاتصال الأخرى: التعامل مع الحشد الملتصق كتفاً إلى كتف، والذى يرى كله العمل الفنى من منظور واحد، بصرف النظر عن تنوع الانفعالات التى تصيب كل واحد من المتفرجين.

وليس من هدف الدراسة الحالية، الإشارة إلى تنوع نظريات المسرح، واتجاه بعضها إلى تحقيق هدف تعليمى أو مجرد عرض للواقع أو التفرغ كلية لإخراج عمل فنى جميل، فبرغم هذا التنوع فى النظريات والأهداف، إلا أن هدفاً أساسياً للمسرح يظل قائماً فوق كل النظريات، وبعد كل الاتجاهات، ذلك هو أن الفن رسالة موجهة إلى ضمير الجماعة، والجماعة مهيأة عند تلقيها تلك الرسالة بأكثر مما تكون مهيأة فى تلقيها لأى رسالة أخرى، للانفعال بها والتفاعل معها بحكم العناصر المتآلفة فى فن المسرح، والتى تحقق غاية بارزة وهدفاً سامياً، هو إثارة الاقتناع الفردى عن طريق الانفعال الجماعى. وهذه النتيجة التى يصل إليها العمل المسرحى، هى تحقيق وتطبيق واقعى لبعض خصائص السلوك الانسانى، التى تم الكشف عنها فى السنين الأخيرة، منها أن الجماعة تمارس تأثيراً على إدراك الفرد لمنبه من المنبهات، أو الوصول إلى حكم معين أو اتخاذ قرار مؤثر بشكل يختلف عن حكم الفرد عندما يكون منفرداً (Sherif & Sherif, 1956) سويف، ١٩٦٥ ص ٢٩٠. مليكة ١٩٧٠ ص ٣١١.

هذه حقيقة علمية لا مجال الآن للخوض فى تفاصيلها، ولكنها تُبرز إلى أى حد يتأثر الفرد فى استجابته لمنبه من المنبهات، حينما يكون فى جماعة، بشكل يختلف عن تأثره عندما يكون على انفراد، والذى يهمنا فى تلك الحقيقة العلمية، هى أن التواجد فى جماعة، يؤثر فى السلوك الإنسانى، وهو فى غالب الأمر يكون فى اتجاه اختيار القرار الأقرب إلى الصواب، بحكم أنه قرار ينتمى إلى إطار مرجعى عام، وأكبر من الاطار المرجعى الفردى.

المسرح وسيلة اتصال:

حين يكون الحديث عن أسلوب من أساليب الاتصال، فإن الأمر يحتاج إلى وقفة قصيرة مع هذا المفهوم وإمكانية الامتداد به ليشمل الفن المسرحى، خاصة وأنه فى حدود علمنا، لم يوجه الاهتمام الكافى لدراسة المسرح كوسيلة اتصال حتى الآن.

يقرر جارى كرونكهايت متفقاً فى ذلك مع س. س. ستيفنس: أن الاتصال هو الاستجابة التمييزية لمنبه من المنبهات، ويتم الاتصال حين يستجيب الإنسان إلى رمز معين، وهذا الرمز يفترض ضمن ما يفترض وجود الأبعاد التالية:

١ - أن الاتصال عملية إنسانية.

٢ - أنه يحتاج إلى رموز.

٣ - قد تكون هذه الرموز لفظية أو غير لفظية.

٤ - قد تصدر بقصد أو بدون قصد.

٥ - تؤدى هذه الرموز إلى صدور استجابات معينة لدى من يتلقاها، وقد تكون استجابات صريحة أو مضمرة، مباشرة أو مرجأة. (Cronkhite, 1976, P. 20)

والعرض المسرحى، هو اتصال بين أطراف إنسانية فى المقام الأول، وهو يتم من خلال رموز مفهومة لكلا الطرفين، وهو يمزج بين الرموز اللفظية وغير اللفظية، بحكم أنه فن شامل، وقد يرى متفرج ما يراه غيره أو ما لا يراه، بحيث يكون لنفسه معنى معيناً وخاصاً به، كما أن الاستجابات الصادرة، قد تتم أثناء العرض أو بعده مباشرة أو تدخل ضمن التراكمات المخزونة فى البناء المعرفى والمزاجى للإنسان.

والمسرح بحكم أنه فعل ورد فعل، أو نمو متصاعد لصراع بين طرفين، فإنه وسيلة ذات فاعلية وإيجابية فى التأثير على الناس، حيث ثبت من خلال عدد كبير من الدراسات، أن الاتصال يكون أكثر فاعلية إذا كان يعبر عن وجهات نظر متعارضة (مليكة ١٩٧٠ ص ٣١٠ Wright et al., 1975, P. 616).

فإذا أضفنا إلى ذلك، أن العمل المسرحى يتطلب كما سبقت الإشارة تواجد جماعة من

الناس معاً، وأن تلقى المنبه أو الرمز بين جماعة، يؤدى إلى استجابة مختلفة أقرب ما تكون إلى استجابات كل أفراد الجماعة المشاركين فى عملية التلقى، أمكننا استخلاص نتيجة على قدر كبير من الأهمية، مؤداها أن المسرح أداة اتصال مؤثرة، ليس فحسب على ذوق الأفراد، ولكن فى عقولهم أيضاً، والأثر الناتج عنها، يفوق من حيث الكم والكيف والاستمرار، أىَّ أثر آخر لأى وسيلة اتصال أخرى.

وحين يذهب الإنسان إلى المسرح، فأغلب الظن، أنه بالإضافة إلى رغبته فى تحقيق عدة أهداف، فإن الهدف الأساسى يبقى هو رغبته فى المشاركة فى تلقى منبه من المنبهات، مشاركاً غيره من الناس فى المرور بخبرة واحدة، ورغبته فى المرور بخبرة واحدة مماثلة لما يتلقاه الناس من خبرات، تنبع من حب الاستكشاف والرغبة فى الاستطلاع والميل إلى المشاركة. وربما كان ما ذهب إليه جورج ميللر قريباً من ذلك، حيث يرى: أنه من أجل أن يحيا الإنسان فى بيئة متقلبة، فإنه من اللازم له أن يملك القدرة على أن يجمع ويعالج ويستخدم المعلومات، وهذه قدرة عظيمة لدى الإنسان، للدرجة التى يصبح معها قادراً على أن يتعلم تنظيم سلوكه الاجتماعى فى الاتصال بغيره من الناس (Miller, 1967, P. 46)

والمسرح كما سبقت الإشارة، هو المناخ المناسب أو الوعاء الملائم لتقديم هذه الخبرة فى صورة مباشرة من خلال الاتصال الفورى بخشبة المسرح، وما يدور عليها، وبالاتصال المباشر أيضاً مع الناس الموجودين فى صالة العرض.. إنه تعلم مباشر وتنظيم فورى للسلوك الاجتماعى الذى يشير إليه جورج ميللر

المسرح والاتصال البصرى:

رأينا أن المسرح فن، والفن رسالة، وأنه موجه إلى عقل الجماعة، وأنه بعناصره المتعددة، والتى تمارس تأثيرها فى بؤرة وعى المتفرج، يتميز عن غيره من وسائل الاتصال بميزة أساسية، وهى أنه وسيلة اتصال بشرية مباشرة.

وقد توصل ميشيل أرجايل وج. دين (Argyle & Dean, 1965) فى دراسة لهما عن الاتصال بالعين، إلى أنه خلال التفاعل الاجتماعى، فإن الناس وبدون علاقة بصرية،

لا يشعرون أنهم متواصلون بدرجة تامة. وقد أشار ميشيل سيميل Simmel, 1921 إلى أن هذه العلاقة جديدة ومتفردة تماماً بين إنسانين، وهى تمثل التبادل الكامل للخبرة فى المجال الكلى للعلاقة البشرية.

ويشير أرجايل ودين فى دراستها السالفة، إلى عدة حقائق عن العلاقة الإنسانية من خلال نظرة العين، منها:

١ – أن هذه العلاقة تكون أكبر، حين يكون الفرد مستمعاً بأكثر مما يكون متحدثا.

٢ – أن هذه العلاقة (من خلال نظرة العين)، تكون أقوى، حينما يكون الطرفان متعاونين، بأكثر مما يكونان متصارعين أو متنافسين، وتكون النظرة أقل مفعولا حين يوجد بين الطرفين توتر أكبر.

وبربط هاتين الحقيقتين بخصائص العرض المسرحى، واستناداً إلى ما سبقت الإشارة إليه، فإنه يمكن استخلاص: أن العرض المسرحى بحكم أنه صورة وصوت، يكون وسيلة اتصال أقوى وأكثر فاعلية، كما أن العلاقة بين الممثل والمتفرج، ليس فيها صراع أو توتر متبادل، بل إن أحدهما (المتفرج) يستدمج دور الممثل المفضل على نحو ما يذكر بسفيلد. وبالرغم من أن المسرح يشترك مع السينما والتليفزيون، فى كونه اتصالا سمعيًّا مباشراً، ووسيلة اتصال بصرى، إلا أن المباشرة فى الاتصال البصرى من خلال العرض المسرحى، تميز المسرح عن هاتين الوسيلتين فى الاتصال، يضاف إلى ذلك ما سبق إيضاحه من سهولة التحكم فى مادة وزمان ومكان العرض المسرحى، وفقاً للظروف المتغيرة، ووفقاً لاستجابة المشاهدين، وغير ذلك من متغيرات.

من كل ذلك، يمكننا الوصول إلى تصور على قدر لا بأس به من الوضوح، مؤداه: أن المسرح بحكم أنه وسيلة اتصال جمعية وبصرية وسمعية مباشرة على النحو الذى سبق إيضاحه، فإنه فى تقديرنا يفضل معظم وسائل الاتصال المعروفة فى التأثير على السلوك البشرى، بالرغم من قلة الاهتمام الموجه لاستثمار هذه الوسيلة.

دراسة استكشافية:

انطلاقاً من الأفكار التى سبق طرحها، رأى الباحث أهمية إجراء دراسة استطلاعية

للكشف عن بعض خصائص الاتصال عن طريق المسرح، واضعاً فى الاعتبار النقاط التالية:

١ - حجم ظاهرة مشاهدة المسرح فى المجتمع المصرى من حيث الكم والتردد ونوعية الجمهور.

٢ - الأنواع المفضلة من العروض المسرحية.

٣ - مدى الاستفادة من مشاهدة المسرح.

٤ - طبيعة الآثار الناتجة لدى المتفرج بعد مشاهدة المسرح.

٥ - العلاقة بين مشاهدة المسرحية وأوجه التفاعل الاجتماعى.

٦ - عناصر العرض المسرحى والأثر النوعى لكل منها على المتفرج.

٧ - مقارنة بين وسائل الاتصال المختلفة فى التأثير على السلوك الإنسانى.

وللكشف عن هذه الجوانب، تم إعداد استخبار يضم ٤٥ سؤالا وعدداً من بنود البيانات الأولية موجهة إلى قطاعات مختلفة من المواطنين، وقد تم تقنين هذا الاستخبار، من خلال التحقق من ثباته وصدقه على الوجه التالى:

١ - فمن حيث الثبات، استخدمت طريقة إعادة التطبيق (٦٠ فرداً) وحسبت نسب اتفاق وجدت من حيث الثبات ملائمة لهدف الدراسة الحالية، حيث تراوحت بين ٨٦٪ و ٩٥٪ عدا سؤالين، تمت إعادة صياغتهما من جديد، وكانت جميع النسب دالة إحصائياً فيما بعد ٠٥,٠ على الأقل، وذلك فى اتجاه صلاحية الاستخبار للدراسة.

٢ - ومن حيث الصدق، تم الوقوف عليه من خلال الانساق الداخلى وعدم التناقض، وتلاقى الإجابات حول محاور واضحة (شبه قصص متماسكة وذات معنى).

أما من حيث العينة، فقد تم الحصول على إجابات مجموعات متنوعة من المواطنين على أسئلة الاستخبار موزعة على النحو التالى:

١ - مجموعة من طلاب جامعة المنيا (٣٠٠ طالب وطالبة).

٢ - مجموعة من طلاب جامعة القاهرة (٢٢٠ طالباً وطالبة).

٣ - مجموعة من طلاب المعهد العالى للفنون المسرحية (١٤٠ طالباً وطالبة).

٤ - مجموعة من أساتذة المسرح وفنانيه (٣٠ شخصاً).

النتائج المبدئية:

يكفى مؤقتاً أن نشير إلى بعض الاتجاهات العامة، التى أسفرت عنها التحليلات السريعة لاستجابات الطلبة المفحوصين، والتى نجملها فيما يلى:

١ - اتضح أن عدد الذين يعتبرون أنفسهم رواداً منتظمين للمسرح (متوسط مرة على الأقل كل شهرين) يختلف فى المنيا عنه فى القاهرة، فى صالح جمهور طلبة جامعة القاهرة. ويختلف تماماً لدى هاتين المجموعتين، عنه لدى طلبة الفنون المسرحية فى صالح المجموعة الأخيرة.

٢ - اتضح أن نسبة كبيرة وصلت إلى ٦٦٪ من مجموع الطلبة المفحوصين من جامعة المنيا، لم يشهدوا عرضاً مسرحيًّا فى حياتهم، وتهبط النسبة إلى ٤٧٪ بين طلاب جامعة القاهرة.

٣ - اتضح أن من يشاهدون المسرح، يستفيدون مما يشاهدون فوائد تختلف فى حجمها ونوعها من جماعة إلى جماعة، وكان ترتيب أوجه الاستفادة بالنسبة لجمهور القاهرة على النحو التالى:

(ا) السياسة.
(ب) الأخلاق.
(جـ) أمور المعيشة.

أما بالنسبة لجمهور طلبة المسرح فكان الترتيب على النحو التالى:

(ا) الأفكار الفنية.
(ب) الأفكار السياسية والاقتصادية.

(جـ) الأخلاق.

أما بالنسبة لجمهور طلبة المنيا (الذين يشاهدون المسرح) فقد كان الترتيب على النحو التالى:

(ا) الأخلاق والدين.

(ب) أمور المعيشة.

(جـ) الاقتصاد والسياسة

(د) الأفكار الفنية.

٤ - اتضح أن هناك إجماعاً على فائدة المسرح وإيجابية تأثيره على الناس، بما يعنى أن هناك استعداداً لمشاهدته وتقبلا له.

٥ - اتضح أيضاً أن معظم الناس يذهبون لمشاهدة المسرح، بعد أن يكونوا فكرة عن المسرحية التى يرغبون فى مشاهدتها.

٦ - اتضح كذلك أن هناك نوعاً معيناً من الترتيب فى القيم التى تتأثر بمشاهدة المسرح، يختلف من جماعة إلى أخرى، فعند جمهور طلبة المسرح، اتضح أن القيم الفنية هى التى تتأثر أكبر تأثير، ولدى أبناء القاهرة، فإن مصير وحرية الإنسان هى أكبر القيم تأثيراً بمشاهدة المسرح، وفى المنيا، كان الرجوع لأخلاق السلف والصدق والأمانة هى أكثر القيم تأثراً.

هذه لمحات سريعة، لانستطيع أن نبنى عليها رأياً نهائيًا وذلك للأسباب التالية:

أولا: لصغر حجم العينة وعدم تمثيلها للقطاعات الأساسية فى المجتمع.

ثانياً: لأن جمهور الدراسة فى معظمه من الطلبة.

ثالثاً: للحاجة إلى مزيد من التحليلات الإحصائية المتقدمة.

أما بالنسبة لفئة أساتذة المسرح، فقد اتضح أن نسبة كبيرة منهم لا تذهب لمشاهدة العروض المسرحية إلا من أجل قضاء واجب أو مجاملة، وهم يذكرون أن السبب راجع لهبوط مستوى العروض المسرحية، وهذه النتيجة وإن كانت ذات طابع سلبى، إلا أنه

يمكن تفسيرها فى إطار أن الإنسان يطمح إلى اكتساب معرفة أو للاستمتاع بشىء جديد، فإذا لم يجد المعرفة ولم يعثر على المتعة، فإنه سيمتنع عن المشاركة، والمشاركة كما ذكرنا، ترتبط بحب الاستطلاع والميل إلى الاستكشاف.

وتبقى فى النهاية ملاحظة رئيسية على نتائج الدراسة الحالية، هى أن المسرح وسيلة مقبولة لدى الجمهور، وهى ذات تأثير يختلف من مجتمع إلى مجتمع. يضاف إلى هذا، ما اتضح من أن القصور أيًّا كان مصدره، فى الامتداد بالخدمة المسرحية إلى قطاعات مهمة فى المجتمع المصرى، لا ينبغى أن يكون مبرراً لاعتبار المسرح وسيلة قاصرة وضئيلة التأثير فى سلوك الناس.

الخلاصة:

المسرح وسيلة اتصال راقية ومؤثرة، وهو يمكن أن يكون وسيلة اتصال جماهيرية فعالة، كما أنه يفضل فى هذا، وسائل الاتصال الأخرى، بماله من خاصية المباشرة والفورية وسهولة مخاطبة جماهير متفاوتة الثقافة والاهتمام. كما أنه يعطى المثل والنموذج والقدوة بشكل أكثر تجسيداً، مع احتفاظه بميزة العمق، لمن شاء له مستواه العقلى أن يرتقى درجة أو درجات، فيحلل ويستبصر، ويحول الرموز والدلالات إلى قيم وخطط قابلة للتنفيذ وقابلة للاندماج فى بنائه النفسى أو التأثير فيه.

ومن حيث إنه فن، فلا يمكن اتهامه بالإسفاف والسوقية والمباشرة الركيكة، فذوق الجمهور أعمق من أن يقبل الإسفاف، وقد رأينا أن الجمهور نفسه يصنع المسرحية، يصنعها من استجابته لأحداثها، ويصنعها فى عقل الكاتب وفى ما يخطه أثناء الكتابة، مستلهماً وجدان المشاهد واهتماماته، ومن ثم، فإن ما يعرضه المسرح، يجئ استجابة لحاجات المشاهدين، وهو فى نفس الوقت، يوجه المشاهدين لارتياد آفاق جديدة، تؤثر بالتالى فيما يثورلديهم من حاجات.

وتأثير المسرح، يمكن أن يكون أقوى من تأثير أى وسيلة أخرى من حيث الكيف، حيث إنه يصل إلى أعمق أعماق الشخصية (الذات)، ويربط بين هذه الذات وبين أعماق الآخرين من خلال توحد ضمير ووجدان وتفكير الجماعة حول مدرك واحد. أما من

حيث الكم، فنعتقد أن المسرح إذا اتيحت الفرصة لانتشاره إلى القطاعات العريضة من الجماهير، فإن نسبة المتأثرين به ستكون أكبر من نسب المتأثرين بوسائل الاتصال الأخرى، ولكن هذا مجرد فرض يحملنا على الاعتقاد بصحته ما سبقت الإشارة إليه من فاعلية المسرح كأداة اتصال مباشرة وفورية ومتوجهة إلى عقل الجماعة، وإن كان الأمر مازال بحاجة إلى مزيد من الدرس والاستكشاف، وهو ما نأمل الكشف عنه من خلال دراساتنا الجارية[١] ودراسات غيرنا من الباحثين.

---

(١) تم تقديم تقرير تال عن هذه الدراسة على جزء من العينة فى الحلقة العلمية الثالثة لبحوث الاعلام فى مصر والتى عقدت بالمركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية بالقاهرة فى الفترة من ٢٨ إلى ٣١ مايو ١٩٨٣.

مراجع الفصل الأول

١ - أرسطو طاليس (١٩٦٧) فن الشعر، تحقيق وترجمة شكرى عياد، دار الكاتب العربى القاهرة

٢ - أصلان، أوديت (١٩٧٠) فن المسرح جـ ٢،١، ترجمة سامية أسعد، مكتبة الأنجلو، القاهرة

٣ - الحكيم، توفيق (١٩٥٢) فن الأدب، مكتبة الآداب، القاهرة

٤ - بسفيلد، روجر (١٩٦٤) فن الكاتب المسرحى، ترجمة سامى خشبة، م. نهضة مصر القاهرة

٥ - توشار، ب. أ (١٩٧١) المسرح وقلق البشر، ترجمة سامية أسعد، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة

٦ - دريتون، أتيين (١٩٦٧) المسرح المصرى القديم، دار الكاتب العربى، القاهرة

٧ - حنورة، مصرى (١٩٨٠) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية، دار المعارف القاهرة

٨———— (١٩٧٨) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة

٩———— (١٩٧٠) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة.

١٠ - سويف، مصطفى (١٩٦٥) مقدمة لعلم النفس الاجتماعى، مكتبة الأنجلو، القاهرة

١١ - عزيزة، محمد (١٩٧١) الإسلام والمسرح، ترجمة رفيق الصبان دار الهلال القاهرة

١٢ - غيث، حمدى (١٩٥٠) التكامل المسرحى، مجلة علم النفس، ٦، ١٣، ٢٠

١٣ - مليكة، لويس كامل (١٩٧٠) سيكولوجية الجماعات والقيادة، النهضة المصرية، القاهرة

14 – Argyle, M. & Dean, J. (1965) Eye contact, distance and affiliation, *Sociometry*, V. 1; 28 P. 289.

15 – Bentley, E.ed.(1968) *The theory of Modern Stage,* Penguin

16 – Cronkhite, G(1976) *Communication and awareness*, cumming publishing Company, London.

17 – Miller, G. (1967) *The psychology of communication*, penguin.

18 – Sherif, M. & Sherif, C. W. (1956) *An out line of social psychology*, Harper, new york.

19 – Wager, W. (1968) *The playwrights speak,* Dellta books, new york,

20 – Wilder, T. (1941) some Thoughts on play Wright: in: *the Intent of the artist,* by T. Wilder et al. princeton U. press.

21 – Wright, D, S.; Taylor, A.; Davies, D.; Lee, s. & Reason, J.T. (1975). *Introducing psychology, penguin.*

الفصل الثانى

التذوق الفنى للمسرح وتنمية السلوك الإبداعى عند الأطفال

مقدمة :

حينما احتل الفرنسيون ألمانيا فى بداية القرن التاسع عشر بعد موقعة يينا الشهيرة، وبدا أن الأمر قد استقر لسيطرة الفرنسيين المطلقة ولأمد طويل، انتفض من بين ركام هذا اليأس والانكسار، فارس من فرسان الفكرة، هو الفيلسوف الألمانى فيشته، الذى رأى أنه لا خلاص لألمانيا من ذل الاحتلال وعار الهزيمة، إلا من خلال بث الوعى القومى الأصيل فى نفوس الأجيال الجديدة من أبناء ألمانيا. وكانت محاضراته الذائعة الصيت: «نداءات إلى الأمة الألمانية» هى مفتاح ما تحقق لألمانيا بعد ذلك من انتصارات على أيدى أبنائها المتحمسين لها والذين كانوا عندما بدأ الاحتلال، وبدأت معه نداءات هذا الفيلسوف، مجرد أطفال صغار.

والأطفال هم مفتاح أى أمل، وباب أى رجاء خاصة إذا كانت الظروف قد حكمت علينا أن نعانى من تراكمات الماضى، وسوف نظل نعانى منها وتعانى معنا أيضاً الأجيال القادمة، ما لم نتوسل بالأمل ونتحرك بالرجاء، لشق طريق فى صخر تلك التراكمات إلى حيث ننعم بضوء الطمأنينة ونستنشق هواء الحرية.

والأطفال هم العدة التى يمكن أن نحقق بها ما عجزنا نحن عن تحقيقه، أو لنقل: إنهم من المفروض أن يكونوا كذلك، خاصة إذا أتحنا لهم الظروف المواتية وهيأنا لهم المناخ المناسب، حتى لا تئد فى نفوسهم التطلع إلى الارتقاء والطموح إلى تجاوز القيود والعقبات. فالطفل عجينة طرية قابلة للتشكيل، وجانب كبير من طاقاته يمكن أن يهدر إذا لم يتهيأ له السياق النفس الاجتماعى المفتوح، الذى يخطو فيه بحرية ويتحرك فيه بتلقائية.

ولقد سبقتنا بلدان كثيرة، هيأت لأطفالها الكثير، مما يجعل المرء منا حين يزور بلداً من تلك البلدان، يقف مبهوراً ومتحسراً.. مبهوراً بما وصلوا إليه وبما حققوه لأبنائهم، ومتحسراً على حظ أبنائنا من موارد الثقافة اللازمة ومصادر المتعة الواجبة، مما لم يتحقق منه شيء لدينا حتى الآن.

وسوف نحاول فى الدراسة الحالية. أن نقترب بقدر ما نستطيع من إحدى قنوات التنشئة الثقافية والاجتماعية الأساسية، والتى أثبتت فى كثير من المجتمعات، أنها ليست فحسب أسلوباً للتسلية وقضاء الوقت، ولكنها بالدرجة الأولى أداة رئيسية لتنمية السلوك الإبداعى عند الإنسان، من خلال المساهمة فى تقنية اهتمامات الطفل وترقية ميوله وتخصيب الفئات التشكيلية لديه، وهو ما يكون فى النهاية الخصائص التذوقية عند الإنسان.

تلك القناة، هى المسرح على وجه العموم، ومسرح الطفل على وجه الخصوص.

والمسرح كوعاء ثقافى أصيل، ليس اكتشافا حديثاً، بل إنه ضارب فى جذور التاريخ إلى مدى بعيد. وقد تنبهت شعوب كثيرة منذ ما قبل الميلاد بقرون متعددة، إلى أن المسرح يمكن أن يلعب دورا جوهرياً فى تنمية السلوك الإنسانى من خلال تقديم المعرفة وتهذيب الوجدان وحل الصراعات، سواء بين الجماعة أو داخل النفس البشرية. (Slade, 1964, wilder, 1941).

يضاف إلى هذا، ما تشير إليه أوديت أصلان: من أن كثيراً من الشعوب القديمة قد عرفت المسرح كوسيلة تعليمية إعلامية تثقيفية (أصلان، ١٩٧٠، ص ٣٧)

واهتمامنا فى هذا الفصل منصب على أهمية المسرح فى تنمية السلوك التذوقى خاصة وتكامل السلوك عامة عند الأطفال، من خلال النظر إلى هذا الموضوع من زاوية السلوك الابداعى المتعلق بالتجديد والابتكار واستثمار ما ينتجه المسرح من مثيرات، وهو الأمر الذى يساهم فى النهاية فى تشكيل وتنمية هذا السلوك.

واهتمامنا بتنمية سلوك الأطفال، راجع إلى ما تم الكشف عنه فى أكثر من دراسة أمبريقية عن السلوك الإبداعى المسئول عن ارتقاء الفرد وتجاوز جمود الحاضر من أجل

مستقبل أكثر إشراقاً، وهو سلوك لا يبزغ فجأة لدى من يمارسه، كما أنه ليس مقطوع الصلة بالعوامل الاجتماعية والثقافية الموجودة فى المجتمع، إنه يقتضى ـ لكى ينضج ويتحقق ـ تسخير كل وسيلة متاحة لتنميته خاصة لدى الأطفال، (حنورة ١٩٧٧أ ـ ١٩٧٧ب ـ ١٩٧٩ ص ص١٧٤-١٧٩).

ولعله من نافلة القول، الإشارة إلى أن الاهتمام بسلوك الأطفال، يمثل الركيزة الأساسية التى تستند إليها الجماعة فى تقدمها وارتقائها، ليس فحسب فى حاضرها، ولكن فى مستقبلها كذلك.

فالطفل عضو كامل العضوية فى الجماعة، وهو يقوم بدور، بل بأدوار وظيفية غاية فى الخطورة، تجعله يؤثر فى حركة الجماعة من عدة اتجاهات:

١ ـ فهو أولا يمثل الرباط الأساسى لكثير من الأسر، ولا أظن أننا بحاجة للإشارة إلى أنه فى كثير من الحالات تهدم أسر بسبب عدم وجود طفل، كما أن كثيراً من الأسر تتدعم بوجود الأطفال على الرغم من بروز عوامل متعددة يمكن أن تؤدى لتصدع الأسرة، ولكن وجود الطفل يحميها من التصدع ويحفظها من الانهيار.

٢ ـ يمثل الطفل بالنسبة للأسرة امتداداً نفسياً وفيزيقياً، وهو الأمل الذى يجعل حركة كل من الأب والأم متعلقة بالمستقبل وغير مرتهنة بالحاضر أو مرتدة لاجترار خبرات الماضى فحسب.

٣ ـ وعلى الرغم من إيماننا بأنه لا ينبغى أن يسمح للطفل بالأعمال الإنتاجية المرهقة، إلا أنه من الممكن النظر إليه على أنه بالفعل طاقة إنتاجية تساهم فى بناء الكيان الاقتصادى للأسرة، سواء أنتج أو لم ينتج، بل هو بالفعل ينتج فى جميع الحالات بمعنى ما من المعانى.

وعلى سبيل المثال، فإن الطفل المتفرغ للدراسة، هو طرف فى العملية التعليمية وهى عملية استثمارية من الطراز الأول، ولولا الطفل لما كان هناك تعليم، إنه بمثابة قيمة اقتصادية، هى فى الواقع من أغلى القيم، بل ربما كانت أغلاها على الإطلاق.

ونفس الأمر يمكن أن يقال، عن موقعه من الأسرة، تلك الأسرة التى من أهم أهدافها،

المساهمة فى بناء هذه القيمة الاستثمارية الغالية: أعنى الطفل.

٤ ـ وإذا ما نظرنا للطفولة فى موقعها من حركة الجماعة، لاحظنا أن سلوك الآباء مرتبط إلى حد كبير بسلوك الأبناء، فليست المسألة مجرد طرف يعطى وآخر يتلقى العطاء، بل إن سلوك الكبار يتحدد فى كثير من النواحى، بناء على ما يصدره الأطفال من مثيرات.

ولنأخذ على سبيل المثال، تصرفات الأم حيال وليدها، فهى تستجيب له حينما يبكى، وعندما يمرض، وحين يبتسم، وترد على مثيراته بالاستجابات الملائمة، والتى يكون هدفها تحقيق مطالب الوليد (سويف ١٩٥٩ ص٨٧، ١٩٦٥ ص١٤).

بل إن الطفل قبل أن يولد يساهم إلى حد كبير فى تشكيل سلوك الأسرة، فالأم على سبيل المثال، تعد العدة للوافد الجديد، تخيط ملابسه، وتشترى لعبه، وتعد مهده.. والأم حين تقوم بكل ذلك، فهى لا تتكرم على الوليد المنتظر بتوجيه بعض نشاطها خدمة له، ولكنها فى الواقع، تحقق ذاتها أيضاً من خلال ما توليه لطفلها من اهتمام.

احتياجات الطفولة:

إن نظرتنا للطفل لكى تكون موضوعية، ينبغى أن تضع فى الاعتبار، أن الطفل ليس عالة على المجتمع، بل هو أحد الأعمدة الأساسية لحركة الجماعة، الأمر الذى يجعل من مواجهة احتياجاته أمراً له الأولوية على ما عداه مما للجماعة من احتياجات.

ومن أهم احتياجات الطفولة، صقل وجدان الطفل وتنمية استعداداته العقلية ودفع الطاقات التشكيلية الكامنة فى بنائه النفسى، من خلال إعداد البيئة الاجتماعية والطبيعية، ودعم ما تسفر عنه عمليات النمو هذه من إرهاصات. واحتياجات الإنسان متنوعة، طفلا كان أم راشداً، وقد كشفت الدراسات المتعددة، عن أن من أهم هذه الاحتياجات ما يلى:

١ ـ احتياجات بيولوجية، كالطعام والشراب والجنس وما إلى ذلك.

٢ ـ احتياجات اجتماعية سيكولوجية، كالحنان والأمن والاستكشاف والشعور

بالانتهاء وتحقيق الذات.. الخ. وتدخل الاحتياجات الثقافية فى دائرة الاحتياجات الاجتماعية، ونظن أننا لسنا فى حاجة إلى دليل يثبت أن ثقافة المجتمع هى الإطار الذى ييسر إلى حد كبير عملية التنشئة ويدفعها فى الطريق السليم. (فهمى، ١٩٧٢، ١٩٧٣).

قنوات التنشئة الثقافية:

حين نتحدث عن ثقافة المجتمع، فنحن نشير هنا بشكل إجرائى إلى مجموعة الأفكار والمعتقدات والأعراف والتقاليد والنظم السائدة فى المجتمع، التى تعبر على وجه العموم، عن الأسلوب الفريد لحياة هذا المجتمع، وسلوك أفراده. (Krech et al., P. 339)

وثقافة المجتمع تنتقل من جيل إلى جيل، عبر عدة قنوات بينها ما هو مباشر، كالعلاقة اليومية بين الناس فى مواقف المواجهة، وتمثل علاقة الطفل بأسرته، النموذج الأمثل لهذه العلاقة، ومن هذه القنوات ما هو غير مباشر، كوسائل الاتصال المختلفة كالصحيفة والإذاعة والتليفزيون والسينما والمسرح والكتاب.

المسرح وأثره فى سلوك الأطفال:

ربما كان المسرح أخطر قنوات الاتصال المسئولة عن حركة ثقافة المجتمع، ليس بحسبانه أكثر قنوات الاتصال انتشاراً وامتداداً، فنحن نعلم أنه لسبب أو لآخر ليس كذلك، بل لما هو كامن فى طبيعة هذه القناة من إمكانات على قدر لا بأس به من الخصوبة والثراء. (انظر الفصل السابق).

وقد أتيح لنا فى عدة دراسات سيكولوجية عن المسرح، الكشف عن حقيقة على قدر كبير من الأهمية، مؤدى هذه الحقيقة: أن المسرح وسيلة اتصال فعالة، وخاصة حين تكون موجهة إلى الأطفال، تلك الشريحة الاجتماعية التى تنفرد بطلاقة الخيال والقابلية للتشكيل والاستعداد للاندماج والقدرة على تمثل الأدوار، والإحساس الجمالى الغض، والاستجابة الإبداعية لما يعرض عليهم من منبهات. وبصرف النظر عن إهمالنا لهذه الوسيلة، فلقد وضح لنا أن المسرح بحكم كونه وسيلة اتصال مرئية، فهو أسرع تأثيراً من وسائل الاتصال المسموعة أو المقروءة، وبحكم كون العلاقة مباشرة بين المرسل والمستقبل، فهذا أدعى لأن يكون التأثير فوريًا وعميقاً.

كما أنه بحكم أن مضمون الرسالة المعروضة يعتمد على الدراما، أى الفعل ورد الفعل، فإن هذا فى حد ذاته يكون - كما أثبتت دراسات علم النفس الاجتماعى عموماً، وديناميات الجماعة خصوصاً - أشد تأثيراً فى السلوك الإنسانى.

يضاف إلى هذا، أن المسرح بحكم أنه يعتمد على الإدراك البصرى المباشر، فإن أثره الفورى يمكن أن يمتد فى عمق الذاكرة وفى مكونات الخيال، ولأمد طويل. الأمر الذى يساهم عاجلا أو آجلا فى تشكيل سلوك الإنسان عموماً، والطفل على وجه الخصوص .(Argyle & Dean, 1965)

فإذا أضفنا إلى كل ذلك ما يشير إليه ثورنتون وايلدر؛ من أن المسرح هو الفن الوحيد الموجه لعقل الجماعة بحكم «أنه يقتضى وجود جمهور مباشر يعاين وبشكل مباشر ما يلقى إليه من أفكار، فإن النتيجة المباشرة، هى أن العمل الفنى يتشكل إلى درجة كبيرة من خلال سلوك المشاهدين، وهو الأمر الذى تتم ترجمته فى النهاية، فى شكل علاقة تفاعلية ذات عائد مباشر على جمهور المشاهدين من ناحية ، وعلى العمل الفنى المقدم من ناحية أخرى. (Wilder, 1941).

ولقد كشفت الدراسات المتعددة عن دراما الأطفال، أن الطفل يميل إلى أن يتعلق بالأعمال التى تشبع لدية حاجة أساسية، وهو يستجيب بشكل أكثر عمقاً، لما يهمه، فإذا قدمنا له عملا مسرحيًا لا يتناسب واحتياجاته، أو يكون فوق مستوى إدراكه، أو بشخوص ممن لا يستهوونه أو ممن يمثلون بالنسبة له مصادر نفور، كان معنى ذلك ببساطة، انصراف الطفل عما يقدم إليه من مواد. والعكس صحيح تماماً، فالطفل وفقاً لدرجة نموه النفسى، يتفاعل مع مصادر الإثارة المحببة لديه، والتى تشبع احتياجاته وتتفق مع استعداداته وتحرك خياله، بكل ما يعنيه ذلك من تفكيك للواقع، ودعوة لإعادة بناء العناصر المفككة التى يضمها هذا الواقع، وهو ما يتيح للطفل بناء عالم خاص به، يعاين فيه وبشكل مباشر كفاءته على العمل، ومشاركته فى فعل البناء (khatena, 1975, 1976)، ويشير بيتر سليد: إلى أن الأطفال يضيقون بما يقدمه الكبار إليهم من مواد جاهزة أو نصائح وإرشادات تحد من حركتهم أثناء أداء المشاهد التمثيلية، ويقرر هؤلاء الأطفال: أنهم لا يميلون إلى تكرار أداء المشاهد التى يقومون بتمثيلها، بل يفضلون تغيير تلك

المشاهد من حين إلى حين، كما أن هؤلاء الأطفال يقررون: أنهم من خلال التمثيل، يتعلمون أسياء جديدة ، وحين يملون فإنهم يعبرون تماماً عن أنفسهم (Slade, 1969, p. .29)

ويقرر بيتر سليد فى نفس الدراسة، أن الدراما مرتبطة بالصحة، وهى بإيجاز فن الحياة، والطفل حين يتعلق بالتمثيل، فيما يقرر هذا الباحث، فإنه يتقدم نحو تكوين عادات إبداعية وايقاعية، وهى عادات تنمو من خلال اللّعب. وابتداء من السادسة، فإن الإيقاع الشخصى لدى الأطفال يبدأ فى الاتجاه إلى تكوين إيقاع فى العمل (Ibid, p. 25).

ومؤدى كل ذلك، أن التمتيل بالنسبة للطفل ضرورة، وهو يمارسها بشكل أو بآخر، شئنا أم أبينا، وكثير من الدراسات النفسية، تؤكد أن اللعب فى حياة الأطفال، ذو وظيفة إنمائية جوهرية، واللعب التظاهرى أو التخيلى، والذى يقوم فيه الطفل واعياً بنفس الدور لشخصية أو لحيوان أو لجماد، مرحلة أساسية وملمح بارز على طريق النمو النفسى لدى للأطفال (حنورة، ١٩٧٧ب).

التمثيل إذن، ليس شيئاً خارجاً عن المجال السلوكى للطفل، وهو من زاوية أخرى – كما سبق القول – يمثل قناة اتصال نموذجية جذابة وساحرة، سواء بالنسبة للأطفال أو بالنسبة للكبار، وحين ندعو للاهتمام به، فليس ذلك من قبيل الترف أو التفاخر بأن لدينا مسرحاً للأطفال وحسب، كما قد يرى البعض، ولكن دعوتنا هذه مستندة لمبررات عملية، وتذهب فى مجملها: إلى أن المسرح ينبغى النظر إليه كوعاء ترفيهى وتثقيفى على درجة كبيرة من الخصوبة والتأثير، ليس ذلك فحسب، بل لعل من أهم آثاره، هو ذلك الأثر الذى يمكن أن يتركه على سلوك الطفل، بما يفجر الطاقة الإبداعية الكامنة فيه، والتى تنتظر فقط ما يحركها ويفتح الباب أمام حركتها. وربما يكون من المناسب هنا، التوقف قليلا عند بعض الآراء التى اهتمت بتحديد خصائص السلوك الإبداعى، وخاصة ما يتعلق منها بسلوك الأطفال، للكشف عما يمكن أن يقدمه المسرح فى هذا المجال كقناة اتصال إنمائية ذات كفاءة بارزة.

السلوك الإبداعى عند الأطفال:

قبل الحديث عن السلوك الإبداعى لدى الأطفال، قد يكون من المُجدى التوقف قليلا عند ما يقصده المتخصصون بمصطلح السلوك الإبداعى.

هناك تعريفات كثيرة للإبداع، لعل من أهمها التعريفين اللذين قدمهما كل من جيلفورد وتورانس، حيث ينظر جيلفورد إلى الإبداع، باعتبار أنه التفكير التنويعى divergent thinking وقدرات إعادة التحديد Redifinition Abilities. والمقصود بالتفكير التنويعى، هو النظر للموضوع المطروح من أكثر من اتجاه، كما أن إعادة التحديد، تشير إلى تناول الفكرة بمنحى جديد من المعالجة (Giulford, 1971, p. 138-) وينظر تورانس إلى الإبداع، باعتباره عملية إحساس بالمشكلات Sensitivity to problems وإدراك للنقص والثغرات فى الإطار المعرفى، وعدم التناسق وتمييز الصعوبات، ووضع الفروض المتعلقة بحل المشكلات، وأيضاً فحص تلك الفروض ومحاولة تطويرها، وفى النهاية الوصول للنتائج. (Torrance, 1974)

ويمكن أن يضاف إلى هذين التعريفين، تعريف (والاس وكوجان) اللذين يذهبان إلى أن الإبداع هو القدرة على توليد أو إنتاج كثير من الترابطات المعرفية، والتى تكون متعددة فى ظل محكات دقيقة. كذلك يمكن إضافة تعريف (خاتينا)، الذى يرى أن الأصالة، هى القدرة على التخيل من أجل كسر الاتجاه الإدراكى، بهدف إعادة بناء أفكار ومشاعر جديدة، فى سياق ترابطات جديدة صادقة وذات معنى (Khatena, 1976; khatena & Torrance; 1973).

مما سبق، نلاحظ بوجه عام، أن الإبداع هو سلوك يتميز بالتجويد التجديدى الهادف الملائم، سواء كان هذا من خلال بناء وحدات معرفية جديدة تعتمد على وحدات قائمة بالفعل، أو بتخيل أشكال جديدة بقصد تجاوز جمود الحاضر، أو الربط بين المتباعدات ربطاً أصيلا على نحو ما يقرر مدنيك (Mednick, 1962)

كيف إذن ننمى مثل هذا السلوك عند الأطفال ؟

لقد أمكن التحقق من إمكانية الكشف عن الاستعداد الإبداعى فى أعمار مبكرة من حياة الإنسان، وإذا تم ذلك، فإن تحديد الفروق الفردية فى الاستعدادات الإبداعية لدى الأفراد، يساعد على رسم خريطة على قدر لا بأس به من الدقة لهذه الاستعدادات فى الأعمار المبكرة، ومن ثم، فإنه يكون من الممكن إعداد البرامج اللازمة لتنمية السلوك، ومتابعة حركة هذا النمو وتسجيل التطور الذى يطرأ عليه من وقت لآخر وفى ظل ظروف مضبوطة.

وهناك أساليب متعددة استخدمت فى العديد من الدراسات لتنمية السلوك الإبداعى، نذكر على سبيل المثال، دراسات أوزبورن وخاتينا وبيرنيس ونوللر وتورانس، (Osborn, 1963; khatena, 1975; 1976; parnes & Noller, 1973).

وغير هؤلاء كثيرون، ممن ما زالوا يواصلون العطاء فى هذا الميدان. وهناك اتفاق على أن تنمية السلوك الإبداعى، ليس مجرد عملية توجيه للرعاية نحو الاستعدادات الإبداعية لدى الفرد ولدى جماعة من الأفراد، بل إنه من الضرورى، أن يوجه الجهد لعدد من العناصر فى إطار خطة متكاملة تولى اهتمامها إلى كل عنصر من العناصر كجزئية متفاعلة فى نسق كامل ، وربما كان الإطار النظرى الذى أطلقنا عليه اسم الأساس النفسى الفعال (Psychic Functional Constitution)، وعاء مناسباً لاختبار مدى إمكانية تبنى أسلوب تكاملى فى تنمية السلوك الإبداعى.

والأساس النفسى الفعال، عبارة عن كيان سيكولوجى ذى أبعاد أربعة هى:

١ - البعد المعرفى.

٢ - البعد الوجدانى.

٣ - البعد الإيقاعى والجمالى.

٤ - البعد الاجتماعى.

وهذه الأبعاد كما أشرنا فى فصول سابقة ليست أبعاداً مستقلة، ولا هى مما يبزغ فجأة، بل إنها تنمو على نحو منظم وتعمل كوحدة متفاعلة ومتكاملة، وتتوقف كفاءة السلوك الإبداعى على درجة صلابة وتماسك وفاعلية ونضج هذه الوحدة النفسية، التى أطلقنا عليها الأساس النفسى الفعال (حنورة ١٩٧٧، «أ» ص ١١٣، ١٩٧٧ «ب» ص ٦١).

ولقد اتضح لنا فى دراسة عن طبيعة ونمو السلوك الإبداعى لدى كتاب المسرحية، أن عملية النمو الإبداعى لدى هؤلاء الكتاب، قد تمت فى إطار نسق كهذا الذى نتبناه لتفسير النشاط الإبداعى، منذ بداية اتجاه المبدع لأن يلاحظ فى نفسه الميل للأداء الإبداعى. فقد لاحظنا أن الغالبية العظمى من هؤلاء الكتّاب، قد بدأت منذ سنوات الطفولة تهتم بالمسرح، ووجدت فى بيئتها الاجتماعية والفيزيقية من شجعها ومن تحمس لها. كما اتضح لنا أن استعداداتهم العقلية، كانت من التفوق بالدرجة التى أتاحت لهم التحصيل والتفوق فى مجال التنويع المعرفى والمخاطرة المحسوبة. كذلك اتضح تميزهم بشدة الدافع لتجاوز اللحظة الراهنة، واتسامهم بالمرونة الذهنية والوجدانية والاتزان الانفعالى.

كذلك اتضح أنهم من بداية حياتهم، لديهم حس تشكيلى متفوق ونفاذ فى التمييز بين العناصر، وأنهم يمتلكون القدرة على تذوق الجمال والإنتاج الفنى.

وقد تمكنوا (بمساعدة ما تيسر لهم فى بيئاتهم من عناصر) من تنمية كل تلك الخصائص فى اتجاه الكتابة للمسرح، وهو ما يبرز لديهم بشكل واضح، فيما أبدعوا من أعمال فنية مسرحية متفوقة. (حنورة، ١٩٨٠).

وربما يكون هذا الاستعراض الموجز لجانب من نتائج دراستنا عن الإبداع لدى كتّاب المسرحية، مما لا يبرز دور المسرح فى تنمية السلوك الإبداعى، حيث إن بعض هؤلاء المبدعين، قرروا أنهم لم يروا المسرح إلا فى سن تالية لمرحلة الطفولة. ولكن من ناحية أخرى، أشار الكثير منهم، إلى أن جزءاً كبيراً من سلوكهم، تشكل من خلال خبرات مسرحية. (نفس المرجع).

وما نود الإشارة إليه والتركيز عليه، هو أن مفهوم الأساس النفسى الفعال، يمكن أن يستوعب ويفسر ويفيد فى مجال برامج تنمية السلوك الإبداعى، إذا تمكنا من ترجمة

مفاهيمه إلى وحدات سلوكية نضعها فى الاعتبار عند محاولة تصميم برامج لتنمية السلوك الإبداعى المراد تنميته.

وكما سبقت الإشارة، فإن تنمية السلوك يجب أن تتم ككل متكامل أو وحدة متفاعلة، وفى تصورنا، أن العمل المسرحى يمكن أن ينهض بمثل هذه المهمة خاصة لدى الأطفال. وعلى سبيل المثال، فقد رأينا أن أهم مكونات السلوك الإبداعى أربعة مكونات هى:

١ - الإطار المعرفى.
٢ - المناخ الوجدانى.
٣ - المجال الإيقاعى والجمالى.
٤ - السياق الاجتماعى الثقافى.

وتستوعب هذه الأبعاد الأربعة، احتياجات الإنسان التى سبقت الإشارة إليها، كما تستوعب من ناحية أخرى، خصائص السلوك، معرفيًّا كان أو وجدانيًّا أو إيقاعيًّا، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، تستوعب المتعلقات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية السائدة فى محيط الطفل، والتى يمكن أن تؤثر فيه.

السلوك الإبداعى ومسرح الطفل:

هدفنا من الدراسة الحالية كما سبقت الإشارة، هو محاولة الكشف عن إمكانة تنمية السلوك الإبداعى، من خلال الخبرات التى يتعرض لها الأطفال عند مشاهدتهم للمسرح.

والسلوك الإبداعى الذى نتحدث عنه هنا، ليس هو مجرد تلك الاستعدادات الإبداعية التى أشار إليها جيلفورد وتورانس وغيرهما من الباحثين الذين كشفوا عن وجود استعدادات متميزة تختلف فى طبيعتها عن الاستعدادات العقلية التقليدية، والتى تنتج عند نشاطها ما يطلق عليه اسم التفكير التغييرى Divergent thinking

السلوك الإبداعى الذى نتحدث عنه فى السياق الحالى، هو الخبرة الإبداعية العميقة ذات الأبعاد المتكاملة، والتى تشمل السلوك ككل بكل أبعاده وخصائصه، بحيث يكون الناتج نغماً متفرداً من النشاط يفيض عن نفس الإنسان فى كل وقت وتحت ظل أى ظروف ويمتد معه بامتداد العمر ويعرف به، سواء فى حضوره أو فى غيابه.

هذا السلوك، هو ما نقصده وما نشير إليه فى هذه الدراسة، وهذا ما جعلنا نرى فى المسرح أداة جيدة لتنميته، لأنها أداة شاملة تتوجه إلى كل أبعاد السلوك الإنسانى على نحو ما سلفت الإشارة، وأثرها باق فى نفس الإنسان إلى أمد طويل، هذا بالإضافة إلى أنها أقرب الأمور إلى طبيعة الإنسان فى سلوكه اليومى وفى أحلامه ورؤاه.

وربما كان بمقدورنا الوقوف على طبيعة الدور الذى يمكن أن يلعبه المسرح، إذا نظرنا إليه بسرعة فى علاقة مع الأبعاد الأربعة المفترضة كمكونات أساسية لسلوك الإنسان.

المسرح وأبعاد السلوك الإنسانى:

أول هذه الأبعاد، هو البعد المعرفى: وهو يزداد خصوبة من خلال ما يقدمه المسرح من أفكار وأفكار مناقضة. فالمسرح كما هو معروف، عمل فنى يعتمد على الصراع.

أى الفعل ورد الفعل، وهما يستندان إلى أساس عقلى وقضية مطروحة للتفكير والمناقشة. أما البعد الوجدانى، فمن الممكن أن يستثار من خلال الصراع الذى يدور فى العمل الدرامى، الأمر الذى يؤدى على أقل تقدير، إلى ما يطلق عليه أرسطو اسم التطهير. (أرسطو، ١٩٦٧ ص ٤٨ - ٥٠).

أما البعد الجمالى، فمن الممكن أن يستثار من خلال الناتج الإبداعى المباشر، الذى يقدمه العمل المسرحى بتشكيلات المجاميع وحركات الأفراد والصوت والإضاءة والموسيقى، فضلاً عن التكامل الفنى الذى يفرز كل هذه العناصر بما يؤدى إليه من تخليق رؤى جديدة لدى المشاهدين عامة والأطفال خاصة، وهذا ما يمكن ملاحظته بسهولة ويسر فى الأفكار الجديدة والصور الذهنية المبتكرة، التى يرددها الأطفال بعد مشاهدة مسرحية أو عمل تمثيلى. ومن هنا، تبدأ تنمو لدى الطفل الرغبة فى الإبداع والميل للتجديد والاتجاه إلى تناول الأمور من زوايا جديدة، فيها قدر لا بأس به من الخصوبة والأصالة والتجويد.

أما البعد الاجتماعى، فإنه يتمثل فى الثقافة والنظم والأعراف والنماذج التى يستمدها الإنسان من الجماعة. والعمل المسرحى، هو فى النهاية رسالة موجهة إلى الفرد، تنضاف

إلى رصيد خبراته المتراكمة والتى تعمل بمثابة الأطر التى يتحرك فيها سلوكه بشكل مرشد ومنتظم.

وهذا الرأى فى الواقع، ليس مجرد افتراض نظرى أو استنتاج لا أساس له من الواقع الفعلى. فقد أتيح لنا التردد على مسرح الأطفال ومسرح العرائس بالقاهرة خلال أعوام ٧٧، ٧٨، ١٩٧٩، وكان هدفنا، هو محاولة الكشف عن استجابة الأطفال لما يشاهدونه من أعمال. وامتد هذا الإهتمام أيضاً لبيوت بعض هؤلاء الأطفال من خلال اتصالات شخصية ببعضهم، أو من خلال ما أمكن الحصول عليه من معلومات من ذويهم. ويمكن تلخيص ما توصلنا إليه من معلومات فى الجوانب التالية:

١ - لاحظنا أن الأطفال فى بداية العرض يميلون إلى الحركة وعدم الالتزام بأماكن الجلوس، وكثرة التعليقات اللفظية المسموعة.

٢ - لاحظنا أيضاً أن هؤلاء الأطفال يبدأون فى الانتباه بعد مرور مدة تتراوح بين (١٠) دقائق و(ربع) ساعة.

٣ - إذا كان العرض مما لا يرضيهم أو يشبع لديهم حاجات معينة، فإن الصمت يتبدد ويبدأون فى الحديث، بل والانصراف عن العرض أحياناً.

٤ - بعض الأطفال يحاولون التوجه إلى خشبة المسرح للمشاركة فيما يقوم به بعض الممثلين من أعمال.

٥ - الأعمال المسرحية المثيرة للأطفال، هى من النوع المشحون بالحركة والانفعال.

٦ - لاحظنا أيضا أن الأضواء والألوان المبهرة والموسيقى السريعة تجذب الانتباه وتحمل الطفل على المتابعة.

٧ - الأعمال الدرامية الثقيلة لا تمتع الطفل، وإن كان يبدو أحياناً أن بعض الأطفال يندمجون فى المواقف وينفعلون، الأمر الذى يؤدى بهم إلى البكاء أو الخوف.

٨ - يتعلق الأطفال بالعمل المسرحى الذى يقوم بأدائه خليط من الأطفال والراشدين، أكثر من تعلقهم بالعمل الذى يؤديه أطفال فقط أو راشدون فقط. ويمكن

تفسير ذلك، إذا أمكن لنا تصور أن الطفل يضع نفسه مكان الطفل الممثل فى علاقته بالراشد الذى يمثل أمامه، وما يمكن أن يترتب على ذلك من تقمص أو إعجاب أو شفقة أو خوف... الخ.

هذا عن المشاهدات المباشرة التى أتيح لنا ملاحظتها من خلال معايشتنا المباشرة لعدد من عروض مسرح الأطفال ومسرح العرائس بالقاهرة.

وكان من المهم الوقوف على ما يحدث بعد ذلك فى السلوك اليومى للأطفال فى منازلهم بعد مشاهدتهم لمسرحيات أعدت للأطفال. وكان منهجنا فى ذلك هو:

أولا: قيامنا بملاحظة سلوك بعض الأطفال بعد مشاهدتهم لعرض مسرحى.

ثانياً: قيام عدد من الآباء والأمهات بملاحظة متفق على خصائصها لسلوك أبنائهم.

ثالثا: إجراء استبارات حرة مع هؤلاء الأطفال. والذين بلغ عددهم ١٢ طفلا (٧ ذكور و ٥ من الاناث) وقد تراوحت أعمارهم بين ثلاثة وسبعين شهرا ومائة وعشرين شهرا بمتوسط قدره ٩٦,١٦ شهرا وكانوا جميعا ممن يقطنون مع عائلاتهم بمدينة القاهرة ويتعلمون بمدارسها.

جزء من أحد الاستبارات:

- انت بتحب المسرح والا السينما؟
- المسرح
- ليه؟
- علشان بأشوف الممثلين قدامى.
- بتحب مين من الممثلين؟
- عادل إمام.
- ليه؟
- علشان بيضحكنى.
- شفته بيمثل؟

- أيوه
- عجبك إيه فى تمثيله؟
- النكت والحركات.
- وإيه كمان؟
- وشه (وجهه) ولما يقع على الأرض، ولما يقول حاجات غريبه كده تخلينى عايز أقول حاجات زيها.
- وشفت مين كمان بيمثل.
- شفت المحظوظ (يشير إلى مسرحية المحظوظ التى عرضها مسرح الطفل).
- مين فيها عجبك؟
- العسكرى.
- طيب فهمت منها إيه؟
- فهمت إن المحظوظ ولد شاطر وانتصر على الملك والعساكر كمان.
- طيب وعجبك إيه كمان فى المسرحية دى؟
- الأراجوز واللبس والرقص، والمراكب اللى كانت ماشية على المسرح.
- ليه الأراجوز؟
- علشان كان بيفهمنى حاجات فى المسرحية وعلشان اللبس كانت ألوانه جميلة، والرقص كمان كان كويس.
- طيب والمركب؟
- علشان ما فيش ميه على المسرح إنما المركب كانت ماشيه.

ومن مجمل ملاحظاتنا وملاحظات أسر الأطفال، مضافاً إلى هذه الملاحظات ما ورد فى أقوال الأطفال خلال الاستبارات الحرة التى أجريت معهم، من مجمل ذلك كله، أمكن الخروج بالاستنتاجات التالية:

١ ـ ظل الأطفال يفكرون ويتناقشون فيما شاهدوه لمدد تراوحت بين ثلاثة أيام وأسبوعين.

٢ ـ كان الأطفال يعيدون رواية المشاهد، وفى بعض الأحيان كانوا يقومون بتمثيلها

مرات متعددة، وفى كل مرة كانوا يعيدون بناء القصص بشكل مختلف عما فعلوه فى المرات السابقة.

٣ ـ الإضافات التى كان الأطفال يضيفونها، كانت مما يتعلق بهم فى حياتهم اليومية ومما يرتبط بحاجاتهم المباشرة.

٤ ـ كان الأطفال يعطون لأنفسهم أدواراً فى سياق ما يكونون من حكايات.

٥ ـ بعض الأطفال كانوا لا يكتفون بسرد الحكاية، بل يقومون أيضاً بتمثيل فعلى للأدوار.

٦ ـ كذلك كان الأطفال يبحثون عمن يشترك معهم بالتمثيل عند أداء بعض مشاهد المسرحية، إن لم يوجد فى الأسرة أطفال آخرون، أما فى حالة وجود طفلين أو أكثر، فكانوا يكونون ما يشبه فريقاً للتمثيل، ويقومون بأداء بعض المشاهد فى أدوار يتفقون مسبقاً على توزيعها.

٧ ـ حينما لا يجد الطفل من يؤدى أمامه دوراً لشخصية أخرى، كان يقوم هو بتأدية أكثر من دور فى وقت واحد.

٨ ـ كان الأطفال يقومون بإعداد مكان يصلح للأداء التمثيلى، بما فى ذلك استخدام بعض الأشياء الملائمة من أثاث المنزل وأدواته.

٩ ـ ظهرت فروق فردية بين الأطفال، حيث إن بعضهم كان يميل لأداء ما شاهده بالرقص، والبعض يفضل الغناء، وآخرون يميلون للتمثيل الصامت.

١٠ ـ كان بعض الأطفال يعيدون بناء الأدوار بما يحقق لديهم إشباع دوافع شخصية، كرغبتهم فى إيذاء زميل أو صديق، ومن ثم يتصورونه فى دور الشخص المكروه.

١١ ـ بدا أن خيال الأطفال بعد مشاهدتهم للمسرح، أكثر نشاطاً وخصوبة مما كان عليه قبل مشاهدتهم للمسرح، وقد تمثل ذلك فى محاولاتهم التمثيلية من خلال ألعابهم، والحوار الذى كانوا يديرونه فيما بينهم، أو فيما بينهم وبين الكبار، وكان من الواضح، أنهم يوظفون خبراتهم المكتسبة مما شاهدوه على خشبة المسرح.

إننا هنا بإزاء عملية تحليل وتركيب وإعادة خلق للواقع، وهو ما أشار إليه كل من خاتينا وتورانس، مما سبق أن أشرنا إليه.

واضح بالطبع، مزايا المشاهدة المباشرة للمسرح، وما يمكن أن توفره من الالتحام الفعلى بالواقع، وهو ما يحرك لدى الطفل الرغبة فى المحاكاة والقدرة على الاستمثال.

ولعله من الواضح بعد كل ذلك، أن العمل المسرحى من الممكن أن يكون وسيلة ملائمة لتنمية السلوك الإبداعى عند الأطفال، وهو وسيلة شاملة لتنشيط الجانب العقلى المعرفى، وتحقيق الاتزان الوجدانى وإشباع الدوافع - كما أنه يتضمن أيضاً، تنشيط الاستعدادات الجمالية والتشكيلية، ويساعد على الارتباط بثقافة المجتمع والتعامل مع قيمه الاجتماعية ومفاهيمه السياسية والاقتصادية، مع اعتياده العمل من خلال فريق متعاون، بما يعنى تنمية روح العمل مع جماعة، واكتساب استبصار بالتفرد والاستقلال، من خلال ما يراه أو يؤديه من أدوار متميزة. أى بإيجاز، يكفل المسرح تنشيط الأساس النفسى الفعال، وتنميته فى اتجاه الانفتاح على الجديد والمرونة والتجويد والأصالة والاتزان وحل الصراعات النفسية، وتقبل الآخرين، بما هم عليه من آراء مخالفة ووجهات نظر متباينة لما يتبناه هؤلاء الأطفال من قيم واتجاهات.

وهكذا، يتبين لنا من ملاحظاتنا السابقة، أن الطفل يستفيد إلى درجة معقولة مما يشاهده فى المسرح، سواء فى الاستجابة الوجدانية المباشرة وفقاً لما يعرض عليه من عمل فنى يؤديه ممثلون حقيقيون، أو من خلال عرض للعرائس، أو من خلال الاستجابات المرجأة فيما بعد عند العودة للمنزل، وخلال الأيام التالية لمشاهدة العرض المسرحى.. الخ، وهو ما يؤكد أن هذه الوسيلة من وسائل الاتصال، ذات أثر إيجابى على سلوك الأطفال، مما يجعلنا نتساءل عما يمكن أن نجنيه لو أننا استثمرناها بشكل أكثر عمقاً وتخطيطاً.

دور الأسرة فى استثمار المسرح كوسيلة لتنمية سلوك الأطفال:

يقرر (موريس شتاين) أن العمل الفنى الذى من قبيل الرواية الإبداعية والمسرحية والرسم، هو تعبير عن شىء ما، يكون المتلقى فى حاجة إلى التعبير عنه.

ويشير (بول تورانس) إلى ما لاحظه، من أن قصور الطاقة الإبداعية المثمرة لدى

الأطفال، ينشأ حين يفشل الآباء فى فهم أبنائهم. ويرى أنه يجب أن تساعد المدرسة الآباء على معرفة أن النقد والسخرية من أفكار الطفل والضحك لاستنتاجاته، يمكن أن تكفه عن التعبير عن أفكاره. وهو يرى أن العيون والآذان المدربة للآباء، يمكن أن تساعد الطفل على أن يتعلم أن ينظر أو يستمع إلى المناظر والأصوات الهامة، وعلى الأب أن يستحثه لكى يستكشف ويسأل أن يجد الإجابات. وكثير من الآباء يحاولون فى عمر مبكر، أن يفصلوا ما بين التخيل والتهويم وتفكير الطفل، حيث يعتبرون أن التخيل شىء غير صحى ويجب عزله. إن الأخيلة التى من قبيل لعب الدور الخيالى والقصص الخيالية والرسوم غير العادية وما إلى ذلك، هى مظاهر عادية فى تفكير الطفل، ومن ثم، فإنه من الواجب استثمارها (Torrance, 1972).

من ذلك نلاحظ أن عالمين كبيرين فى مجال السلوك الإبداعى، وهما بول تورانس وموريس شتاين، يدركان أن المسرح والتمثيل (ولو عن طريق اللعب التخيلى أو بتمثيل دور وهمى) يمكن استثمارهما كوسيلة من وسائل تنمية السلوك الإبداعى، خاصة وأن تورانس يقرر أن حرمان الطفل من التعامل من خلال السمع والبصر مع أفكاره وأخيلته، يمنعه فى النهاية من التفكير الإبداعى، مما يصيبه بالتحجر والتصلب، وربما بالتخلف كذلك.

ومن هنا يبرز دور الأسرة، ليس فحسب فى التسامح مع الأطفال لمشاهدة المسرح، أو فى تشجيعهم على التعبير بالتمثيل عن أفكارهم وأخيلتهم، بل وكذلك فى توجيههم ومساعدتهم وتهيئة الفرص لهم لحب المسرح وترشيد إفادتهم مما يعرض عليهم من أعمال.

ماذا نقدم للطفل على المسرح؟

يدرك الملاحظ لسلوك الطفل، أنه منجذب بشكل مطرد إلى أمور ومبتعد كذلك عن أمور أخرى، وهذه الأمور الجاذبة أو الطاردة، تتحدد فى جانب كبير منها بدرجة النمو النفسى لدى الطفل، وتتحدد فى جانب آخر منها بالسياق الثقافى للمجتمع الذى يحيا فيه الأطفال.

إن المجتمع بما يقدمه من مثيرات ومثيبات سلوكية، ينمى بشكل تلقائى عادات التلقى

والاكتساب عند الأطفال، وهو ما ينعكس عليهم فى سنوات حياتهم التالية.

ويقرر جيروم برونر وهو من أبرز الباحثين فى مجال السلوك المعرفى لدى الإنسان أن الفئات العقلية للتلقى والاكتساب لدى الإنسان، تتحدد منذ الميلاد، وهذه الفئات تعمل فى المستقبل بمثابة محطات الاستقبال، التى تقبل أو ترفض الرسائل الواردة على عقل الإنسان من الخارج، وهى أيضاً مسئولة عن تشكيل عناصر هذه الرسائل فى عقل الإنسان. ومن هنا، كانت خطورة ما نقدمه إلى الطفل فى سنوات حياته الباكرة، سواء من حيث شكل وإيقاع المادة المقدمة أو من حيث مضمون هذه المادة (Bruner et al. 1958, P. 231) والمسرح ـ كما سبقت الإشارة ـ من أخطر قنوات التوصيل التى يمكن أن ترسخ فى عقول الأطفال شكل ومضمون الأفكار، بل وتثير فى عقولهم أخيلة أو أفكاراً أخرى. ومن ثم، كان من الضرورى الاهتمام بإنتقاء طبيعة المادة المقدمة للأطفال، من عدد من الاتجاهات ربما كان من أهمها:

١ ـ أولا: يجب أن تعمل هذه المادة على تشكيل فئات عقلية خصبة فى عقل الطفل، تدفعه إلى المزيد من البحث والتأمل والاستقصاء وتنشيط الخيال، وألا تكون من النوع اللاهى المسكن الذى يقدم المتعة المبتذلة أو الفكرة العقيمة.

٢ ـ من ناحية أخرى، يجب أن يحمل كل ما يقدم للأطفال قيمة مستقبلية، وألا يكون من النوع الذى لا يحرك فى الطفل ساكناً ولا يدعوه إلى الفعل، بل كل ما يدعو إليه هو الاستسلام والخنوع والخوف من المغامرة، والرضا بما تأتى به رياح الحياة.

٣ – ومن ناحية ثالثة، فإن ما يقدم للطفل من أفكار، لا ينبغى أن يمثل بالنسبه له حلولا نهائية لمشكلات قائمة، بل يجب أن يدعو إلى المشاركة فى مصير الشخصيات واتجاه أفعالهم.

٤ ـ من ناحية رابعة، يجب ألا نقدم للطفل عظات مباشرة ونصائح آمرة، فإنه من الواضح من جملة ما تقدم، أن مثل هذا النوع من المنبهات منفر، وهو دعوة صريحة للطفل، لكى ينصرف عن المواقف الإيجابية ويبتعد بخياله ليحلق فى أمور أخرى قد لا تكون مجدية، وربما كان عالم الرمز والأساطير والحكايات القديمة، معيناً لا ينضب ننهل

منه، خاصة ما كان له قيمة إيجابية فى الحياة، نقدمه إلى الطفل مغلفاً بسياق فنى جذاب، كنموذج لما ينبغى أن ترتفع إليه العقول من مطامح، وما يسمو إليه خيال الطفل بما يحققه من إنجاز، أو ما يطمح إلى تحقيقه من آمال.

والمحور الرئيسى الذى تدور من حوله الأفكار السابقة، هو تنمية الخيال وتنشيط القدرة على الابتكار والإبداع لدى الطفل، خاصة إذا كان هذا الطفل، كما دلت دراسات حديثة من أبرزها دراسات العالم النفسى جو خاتينا، طاقة نشطة قابلة للتشكيل، ولا ينبغى لنا أن نتركها تتشكل بصورة عفوية لتجىء فى النهاية مسخاً شائهاً متصلب العقل سقيم الوجدان (Khatena, 1975)

لقد كشفت الدراسات الحديثة فى مجال بناء الإنسان، عن وجود كنز قريب المنال، من اليسير بقدر بسيط من الجهد - الوصول إليه، ذلك الكنز، هو تلك الطاقة الإبداعية الكامنة فى سلوك كل إنسان. وجزء كبير من تخلف الجماعات والمجتمعات، قد يكون راجعاً فى الأساس، إلى إهمال استغلال هذا المنجم النفيس، وربما كان السبب فى تقدم مجتمع على آخر، هو درجة استثمار ما لدى الأفراد من قدرات إبداعية، ودفعهم هم أنفسهم لتنمية هذه القدرات واستخدامها فى حل المشكلات.

والمسرح يمكن أن يكون وسيلة فعالة فى تنمية هذا الجانب الهام فى السلوك، من حيث إنه كما سبقت الإشارة، قناة اتصال مادتها الأساسية الدراما، أى الفعل ورد الفعل، ومن حيث إن عملية الاتصال، هى أساساً نوع من الاستجابة لرموز تحملها رسالة معينة، والطفل يستجيب لهذه الرموز استجابات فورية، وهو يترقب الجزء التالى من الرسالة، بحكم أن العمل المسرحى ممتد، والرسالة لا تلقى إليه دفعة واحدة فى مشهد واحد، كما أنه لا يكتشف الحل أو انفراج الصراع من البداية، بل إنه مدعو إلى المشاركة فى حل مشكلة الصراع ومتابعة نمو العمل. وربما كانت الفواصل الواقعة بين مشهد وآخر، فرصة للطفل ليلتقط أنفاسه اللاهثة وراء نمو الحدث، فإذا كان ذلك كذلك، وكان خيال الطفل المتوثب مشاركاً فى صناعة الفعل وبناء الشخصية وتنمية الحدث، أمكن لنا أن نتوقع أن يكون ذلك النوع من الدراما الذى يدفع إلى التفكير والتساؤل والاستكشاف، أنسب الأشكال التى يمكن أن تقدم إلى الطفل، ليس من أجل الإبهار والمتعة فحسب، ولكن أيضاً بهدف تنمية التفكير وتنشيط الخيال.

من يمثل؟

هذه النقطة دار حولها الجدل كثيراً، والسؤال هو: هل يمثل الأطفال؟ أم يمثل الكبار للأطفال؟

لقد ثبت من الشواهد المتعددة، أن الطفل حين يمثل، فهو يمثل بتلقائية، كما أشار إلى ذلك بيترسليد (Ibid). وهو لا يميل إلى تكرار نفسه، ومن ثم، فإن الاعتماد على الطفل فى تقديم نص مسرحى مستمر للأطفال محدد العناصر تماماً، أمر محفوف بالكثير من الصعوبات، وإن كان هذا لا يمنع من أن المزيد من التمرين والصقل، يمكن أن يدفع الطفل إلى التجويد، ولكن هذا فى الغالب، يكون على حساب نمو الطفل فى جوانب سلوكه الأخرى، بسبب انصرافه إلى التمثيل معظم الوقت، وإهمال ما فى حياته من واجبات أخرى.

أما إذا كان التمثيل لن يستغرق من الطفل إلا وقتاً محدوداً، فإنه يكون من المناسب اشتراكه فى الأداء التمثيلى، بقصد تنمية مهاراته اللغوية والحركية، وتعويده العمل ضمن فريق متعاون، ودفعه إلى استكشاف أساليب للتخيل عندما يتقن دوره، تنمى من طاقته الإبداعية، وتزيد من فاعلية سلوكه. وربما كان ما ذكرناه من قبل - خلال استعراض ملاحظاتنا على الأطفال وهم يشاهدون المسرح من أنهم يتعلقون أكثر بالعمل المسرحى الذى يؤديه خليط من الأطفال والراشدين - يمكن أن يكون هادياً لنا فى تحديد من يقوم بالتمثيل.

على أن الأمر فى النهاية، ينبغى أن يكون محوطاً بأكبر قدر من الضمانات لحماية الطفل الممثل من الانصراف أو الانبهار بعالم الأضواء، أو التأثر بما قد يراه فى كواليس المسرح من مساوئ أو إغراءات. وهذا لا يمنع بالطبع، من أن هناك فرقاً تمثيلية كاملة، تقوم على نشاط الأطفال، والأمر فى النهاية، يتحدد بناء على السياق الاجتماعى الذى يحيا فى كنفه الأطفال، ويمارسون من خلاله نشاطاتهم، تمثيلية كانت أو غير تمثيلية.

وهذا السياق الاجتماعى، هو المسئول عن ترشيد سلوك الطفل، والسماح لهذا السلوك بالانطلاق فى القنوات الملائمة، والبعد به عما قد يعتوره من مزالق وأخطار.

أين مسرح الأطفال فى مصر؟:

فى حلقة دراسية عقدها المجلس الأعلى للفنون والآداب عن مسرح الطفل، فى ديسمبر ١٩٧٧، تكشف لنا نحن المشاركين فى هذه الحلقة، أن المسارح المخصصة للأطفال، من القلة بحيث يمكن أن نقول بقدر لا بأس به من الموضوعية، إن مسرح الطفل ليس له وجود حقيقى فى مصر، وهذا أمر مؤسف، وهو فى نفس الوقت دعوة فورية إلى البدء فى إنشاء هذه المسارح، ليس فى المدن، فحسب، بل وفى القرى والنجوع كذلك. ولعل التفكير الخلاق لدى المسئولين، يمكن أن يساعد على تجاوز المصاعب الحالية، وابتكار أساليب جديدة لإنشاء مسرح بدون أن يعوقنا التمويل أو يسد علينا أبواب الإبداع. وعلى سبيل المثال، فإنه توجد فى كل البلاد والقرى، آلاف المدارس لا تعمل بعد الظهر، ومن قلة الفطنة ألا تستغل هذه المؤسسات بما تضم من بشر وإمكانات ومبانى فى تنمية سلوك الأطفال، ويمكن بقدر متواضع من الجهد والإمكانات تدبير ما يمكن أن يصلح كمسرح للطفل، بل وللكبار أيضاً، سواء فى القرى أو فى المربعات السكنية بأحياء المدن المختلفة.

* * *

خاتمة :

عرضنا فى هذا الفصل، لدور المسرح كوسيلة ضمن وسائل متعددة، هدفها المساهمة فى تنشئة الأطفال وتنمية سلوكهم الإبداعى والتذوقى على وجه الخصوص.

والأمر الذى نريد أن ننبه إليه، هو أن المسرح كوسيلة اتصال مؤثرة فى تنمية السلوك الإبداعى عند الأطفال، يمكن أن يفوق أثره ما تقدمه وسائل الاتصال الأخرى، لأنه وسيلة اتصال حية ومباشرة ومثيرة للانتباه، كما أنها تثير حب الاستكشاف والمتابعة، ويقع تأثيرها مباشرة على إدراك المتلقى ووجدانه. يضاف إلى هذا، أن التواجد فى حشد (وجود الطفل بين أقران آخرين لهم نفس الهدف) يولّد حالة نفسية لا تتولد حين يكون الشخص منفرداً، ويمكن لهذه الحالة، أن تسهم فى تعميق الصورة المعروضة أو الفكرة

المطروحة أو الحدث النامى، مما ينتج أثره بشكل فورى وعميق فى إنماء سلوك الأطفال، فضلا عما يتحقق من تخصيب خيال الطفل واستثارة استجابات مباشرة أو مرجأة على درجة من الخصوبة والتنويع، تتناسب بشكل معقول مع ما شاهده الطفل فى المسرح.

أما فيما يتعلق بمضمون ما يقدم للأطفال، فهذا أمر يمكن أن يستمد من الثقافة الأصيلة فى التراث الإنسانى عامة وفى تراثنا العربى خاصة، مع تحفظ مبدئى، هو: أن على من يتصدى لذلك أن يكون واعياً باحتياجات الطفل، وعارفاً ببعض حقائق السلوك الإنسانى حتى لا يجىء ما يقدم للأطفال بلا معنى، أو يكون ضرره أكبر من جدواه.

كذلك يجب التنبه إلى خطورة الاعتماد كلية على الأداء التمثيلى المستمر للأطفال، فمن المفضل، أن تكون مشاركتهم بالتمثيل عارضة ومتقطعة وعلى سبيل الهواية، ومن خلال فريق تمثيلى يعتمد على أغلبية من الراشدين، حتى لا ينصرف الطفل عن دراسته، وحتى لا ينجرف فى تيار الحياة الفنية بما فيها من المغريات التى قد لا يستوعبها ولا يحسن استثمارها إدراك الأطفال.

نود فى النهاية، أن نشير إلى أن المسرح رغم أهميته على النحو الموضح آنفاً، فهو ليس أكثر من قناة جيدة للاتصال، وكل ما قصدنا إليه بما قدمنا، هو أن ننبه إلى أهميته كقناة على جانب كبير من الخطورة فى صقل وجدان الناس على وجه العموم، وهى من أكثر القنوات تأثيراً – إذا اتيحت – فى السلوك الإبداعى عند الأطفال على وجه الخصوص.

* * *

مراجع الفصل الثانى

- أرسطوطاليس (١٩٦٧) فن الشعر، تحقيق وترجمة شكرى عياد، دار الكتاب العربى للنشر، القاهرة.
- أصلان، أدويت (١٩٧٠) فن المسرح، جـ ١، ترجمة سامية أسعد - مكتبة الأنجلو، القاهرة.
- حنورة، مصرى (١٩٨٠) الأسس النفسية للابداع الفنى فى المسرحية، دار المعارف القاهرة.
- ———— (١٩٧٩) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية. الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.
- ———— (١٩٧٧أ) الخلق الفنى دار المعارف القاهرة.
- ———— (١٩٧٧ ب) الرفيق الخيالى وتلقائية الأداء التمثيلى عند الأطفال، حلقة بحوث عن مسرح الطفل، المجلس الأعلى للفنون والآداب، القاهرة ٢٥ ديسمبر. (انظر الفصل التاسع من هذا الكتاب)
- فهمى، سمية (١٩٧٣) الأسس السيكولوجية التى يقوم عليها مسرح الأطفال، حلقة مسرح وسينما الطفل، مجلس الآداب والفنون، ٢٢-٢٦ يونية.
- ———— (١٩٧٢) تطبيق علم النفس فى برامج الراديو والتليفزيون الموجهة للأطفال، دراسات وبحوث إذاعية (٧) ص ٤٥.
- سويف، مصطفى (١٩٥٩) الأسس النفسية للتكامل الاجتماعى دار المعارف القاهرة.

———— (١٩٦٥) مقدمة لعلم النفس الاجتماعى، الأنجلو المصرية، القاهرة.

- يوسف، عبد التواب (١٩٧٢) تحقيق الخيال عند الأطفال، دراسات وبحوث إذاعية، ٧، ٦٥.

- Argyle, M. & Dean, J. (1967) Eye contact, distance and affiliation, *Sociometry*. V. I, 28, P 289.

- Bruner, J., Geodnew, W. J. J. & Austin, G. (1958) *A study of Thinking*, John wiley, New yerk.

- Guilford, J. p. (1971) *The Nature of Human intelligence, Mc Graw Hill.*

- Khatena, J. (1975) Creative Imagination and what We can do to stimulate it. Presented for: *The 22nd annual convenetion* of the Assoiation for gifted children, Chicago, 4th, Oct.

- Khatena, J. (1976) creativity: concept and challenge, (memeographed).

- Khatena, J. & Torrance, E. p (1973) *Thinking creatively with sound and words: Names* – techincal manual; Res. ed Lexington, Mass. Personal-*press*

- Krech, D.; Crutchfield, R. & Ballachey. E. (1962) *Individual in society*, Mc Graw-Hill, New Yerk.

- Mednick, S. A. (1962) The associative basis of the creative process, *psychol. Rev.*, 69, 220–232.

- Osborne, A. (1963) *Applied imagination,* scribners, New york.

- Parnes, S., & Nellre, R. (1973) *Towards super sanity: channeled freedom,* N. Y. D. O. K.

- Slade, P. (1969) *Child Drama,* Univ. london press, london.

- Stein, M. (1975) *stimulating creativity*. V. 2. Academic press, New york.

- Stein, M. (1974) *Stimulating creativity*, V.I; Academic press, N. y.

- Torrance e, E. P. (1974) *Torrance Tests of creative thinking,* Lexington, Mass, Persona, press.

- Torrance, E. P. (1972a) Can we teach childre to think creatively, J. Creative Behavior, (6) 2, 114.
- Torrance, E.P. (1972b) Causes of concern (in: vernon, 1972, P. 335-)
- Vernon, p. (1972) *creativity*, penguin;
- Wilder, T; (1941) Some thoughts on play wright. (IN: *the Intent of the Artist.* Princeton U. Press, Princeton).

الفصل الثالث

المسرح الشعرى للأطفال[1]

مقدمة:

فى الدراسة السابقة عن تنمية السلوك الإبداعى والتذوق الفنى عند الأطفال عن طريق المسرح، أشرنا إلى أن أكثر ما يشد الطفل هو «الخيال والأسطورة» ذلك العالم السحرى الملىء بالرؤى، الثرى بالصور. وحينما تحدثنا عن المسرح باعتباره أسلوباً من أساليب الاتصال المهمة والقوية، فقد كنا ندرك أيضا، أن المسرح يملك من خصائص الإبهار الكثير، فضلاً عما تتميز به تلك الأداة من خصوبة، وما تتسم به من خصائص التفاعل بين المبدع ومتذوقى عمله بشكل مباشر، الأمر الذى يجعل من عملية الاتصال، حياة نابضة بالحركة ثرية بالتفاعل والانفعال.

وقد لاحظنا من خلال تشريح النشاط التلقائى للطفل وهو يلعب، وجود ما يطلق عليه علماء النفس اسم ظاهرة الرفيق الخيالى، تلك الظاهرة التى يخلق فى إطارها الطفل رفيقاً خياليا يلعب معه (أو يمثل معه) قصة ألفها الطفل نفسه من خلال خياله. واللعب فى سنوات الطفل الأولى، خاصة اللعب التمثيلى، يمثل موقفاً لما يراه جمهرة الباحثين بالنسبة له حاجة أساسية، فضلا عن أنه وسيلة لو أحسن استثمارها، لخلفت لدى هذا الطفل عوالم فريدة يخلقها بنفسه ويحركها من تلقاء ذاته، ويشهد فيها نمو استعداداته، وتطور خبراته، بما يساهم فى ترشيد نموه، وبما يدفع بوظائفه النفسية فى اتجاه التكامل والارتقاء.

وحينما يجىء شاعر ليقدم للأطفال عملاً مسرحيا شعريا جادا معتمداً على أفكار سبق

---

(١) هذه الدراسة تناولت النص الشعرى الذى كتبه الشاعر أحمد سويلم بمناسبة الاحتفال بذكرى كامل كيلانى ١٩٨٢.

لغيره من المبدعين أن عالجوها وقدموها بوسائط إبداعية أخرى، فإننا – ولا شك – نشهد استجابة لدعوة كنا وما زلنا نؤمن بجدواها ، ألا وهى استثمار المسرح لترشيد استعدادات ودوافع الطفل، والدفع بها إلى المشاركة فى العملية الابداعية ذاتها من خلال تنشيط خياله وإرساء قيم إيجابية فعالة تعمل بمثابة أطر تنظيمية لسلوك الطفل.

والعملية الإبداعية، كما سبق وأشرنا فى أكثر من موضع، ليست قاصرة على المبدع الذى يتولى تخليق العمل الإبداعى، مصوراً كان أو موسيقيا أو كاتباً أو شاعرا، أو غير ذلك، حيث إن هناك أطرافاً أخرى ضالعة فى العملية الإبداعية، لعل من أبرزها المتلقى الذى يستلهم المبدع ذوقه، ويعتمد على رجعه، وهو يتقدم خطوة خطوة فى عمله (سويف، ١٩٧٠)

والمبدع وهو يعمل، لا يكون مستغرقاً بكل خياله وإدراكه واستدلاله فى العمل الذى يعالجه، بل إنه يكون بجزء من وعيه مع أولئك الذين يتوجه إليهم بعمله، أى مع المتلقى الذى يتوقع أن يعرض عليه هذا العمل.

إنه يصنع رسالة، وهذه الرسالة لا بد أن تتصور من سوف يتلقاها عنه، وما هى احتياجات هذا المتلقى وما هو الأثر الذى يريد أن يتركه لديه، وما هى الاستجابة المتوقعة، وكيف له أن يتغلب على ما قد يثور من عقبات تخصُ ذوق هذا المتلقى وامكاناته العقلية ونوع ثقافته.. إلخ (حنورة ١٩٧٩، ١٩٨٠).

فالمتلقى إذن، جزء هام من سياق العملية الإبداعية، ومن يتصدى لها لا بد وأن يكون على وعى بطبيعة جمهوره، وإلا فإنه سيكون كمن يؤذن فى جمع من فاقدى السمع.

من هنا، كان العمل المسرحى الشعرى (عن كامل الكيلانى) الذى قدمه لنا الشاعر أحمد سويلم*، يعد بمثابة حرث فى أرض يباب، لعله واجد فيها خيرا، بعد أن يبذر فيها بذوره المخصبة برؤاه الشعرية المحلقة.

يعتمد العمل على ثلاثة نصوص لكامل كيلانى، هى: جحا وجاره، وحكاية حى بن يقظان، وحكاية عبد الله والدرويش (من ألف ليلة وليلة)

---

* تم عرض هذا العمل على مسرح متروبول بالقاهرة، عرضاً مسرحياً أعد خصيصاً للأطفال فى شهر ديسمبر سنة ١٩٨٢.

(أ) حكاية جحا وجاره حكاية تذهب إلى أن جحا كان له جار بخيل، وكان يحسد جحا على دعائه لله أن يعطيه ألف دينار غير منقوصة، وكان يرى أن جحا بهذا التشدد فى دعائه يمثل نمطا غريبا من الناس، وأراد أن يختبر صدقه فى دعائه فقذف فى خفية من الأعين فى منزل جحا بألف دينار، تنقص خمسين دينارا، وجاء جحا، وظن أن الله استجاب له، وعد المبلغ فوجده ناقصاً فحمد الله، متصورا أن الله قد استجاب للدعاء ولكن النقص كان نتيجة خطأ فى الحساب أو العد، ويسقط فى يدى الجار البخيل، ويذهب إلى جحا شارحاً له الحكاية، ولكن جحا يقرر تأديب البخيل فلا يوافقه ولا يعطيه المال، فيشكوه البخيل للقاضى، ويتعلل جحا بأنه لا يملك حماراً يركبه إلى القاضى ولا عباءة يرتديها، فيعطيه البخيل حمارا وعباءة، وأمام القاضى، يتمكن جحا من كسب ثقة القاضى، الذى يحكم لجحا بالمال والحمار والعباءة.

(ب) الحكاية الثانية، وهى قصة حىّ بن يقظان التى ألفها الفيلسوف الأندلسى ابن طفيل، ولكن كامل كيلانى صاغها بما يلائم مدارك وخيال الأطفال عن طفل أنجبته امرأة تزوجت شخصاً على الرغم من رفض أخيها، إذ تنتهز فرصة سفر الأخ وتتزوج حبيبها وحين تعلم بعودة أخيها من السفر، وتكون قد أنجبت تتفق مع زوجها على كره منها على وضع الطفل فى صندوق مغلق ووضعه فى النهر تحمله الأمواج إلى حيث يريد الله، والله هو المنجى.. وفعلا يرسو الصندوق فى جزيرة مهجورة، فتلتقطه غزالة ترضعه وترعاه، ولكنه لا يتلقى أى تعليم أو أى أفكار ويتعلم هو من تلقاء نفسه، ثم من خلال تدريب (أبسال) الضيف الذى يحل على الجزيرة، والذى يصطحبه فى رحلة إلى حيث يشهد جشع الناس وطمعهم، وهو لم يتعلم إلا الخير والمحبة والصدق.

(جـ) القصة الثالثة عن شخص يدعى عبد الله كان تاجراً غنيا متلافا، أضاع معظم ماله، وحين أحس يقرب إفلاسه، اشترى بما تبقى ٨٠ جملا تحمل للناس تجارتهم، وذات يوم حينما كان فى العراء بجماله تقابل مع درويش يطلب منه معاونته فى نقل جواهر مخبوءة فى كنز يعلم بمكانه الدرويش.. يوافق عبد الله، ويعرض عليه الدرويش نصف الثروة ويترك له نصف الجمال وبذلك يمكنه أن يحمل الذهب على جماله الباقية ويترك للدرويش أربعين جملا يحملها هو الآخر بالباقى من الذهب.

ولكن التاجر عبد الله لا يقنعْ بذلك، فيطلب من الدرويش عشرين جملا محملة علاوة على الأربعين فيوافقه الدرويش، ثم ما يلبث أن يطلب منه عشرة أخرى فيوافق الدرويش ثم يطلب منه ما تبقى من الجمال وإلا قتله، ويوافق الدرويش ويمضى عبد الله بالذهب والجمال الثمانين ولكنه يتذكر أن الدرويش احتفظ لنفسه خفية بشىء ما، «سر ما»، بصندوق صغير لا بد أنه أهم من الذهب.

يعود عبد الله إلى الدرويش يسأله عن سر هذا الصندوق الصغير ويهدده بالقتل.

يقول له: يا عبد الله لن يفيدك هذا الصندوق فى شىء، ولكن عبد الله يهدّد الدرويش بأنه إن لم يطلعه على سر الصندوق فسوف يقتله. أخيراً يقول له الدرويش أن به دواء لو يدهن به العين اليمنى تبصر به نصف جمال الدنيا، ولو يدهن بها العين الأخرى، يفقد البصر تماماً.

يطلب عبد الله تجربة الدواء فى عينه اليمنى فيرى جمالا لم يبصرْهُ من قبل، ولكنه يطمع فى أن يجرب العين الأخرى، متصوراً أن الدرويش يخدعه ويخفى عنه سراً. وأمام التهديد، لا يملك الدرويش إلا أن يجرب على عبد الله فيكف بصره ويفقد كل شىء.

هذه هى القصص الثلاث التى قدّمها كامل كيلانى واستثمرها الشاعر أحمد سويلم استثمارا دراميا فى عمل مسرحى شعرى قدّمه للأطفال من خلال إعداده لمسرح العرائس.

وهذا العمل الدرامى غير المسبوق فى اللغة العربية من الأهمية بما يجعل من الضرورى التوقف عنده بالفحص والتحليل فى محاولةٍ للكشف عن بعض عناصر أهميته والكشف عن بعض جوانب الجاذبية الفنية فيه، بما يجعله مثيراً لتفكير الطفل الذى يشاهده منشطا لخياله، ومرشداً لقيمه واهتماماته.

عوامل أهمية هذا العمل الفنى:

١ - إن الشاعر استلهم فيه أعمالا من التراث، وهذا كفيل بأن يجعل المتلقى راغباً فى الارتباط بالعمل.

٢ - أن الحكايات التى استخدمها كمادة لعمله المسرحى، تتميز بالبساطة، وهو الأمر الذى يجعلها ميسورة الفهم بالنسبة للجمهور المتلقى، جمهور الأطفال.

٣ - أن الحكايات على الرغم من البساطة التى تميز أفكارها، تقدم للطفل آفاقا خصبة، تفجر فى نفسه صوراً أخرى وأخيلة أشد خصوبة، وهذا هو التحدى الذى على المبدع أن يضعه أمامه كوسيلة لإخصاب ذوق المتلقى، فليس من المرغوب فيه بالنسبة للمبدع، أن يُقدم حلا للمتلقى ليتمتع به وينساه بمجرد أن ينتهى عرض العمل وينتهى المتلقى من تلقيه فقد اتضح عبر العديد من الدراسات النفسية السابقة، أن العمل يكون أكثر خصوبة إذا ماكانت الاستجابة التى تترتب عليه متسمة بأنها استجابة داعية إلى الفكر، مثيرة للخيال، محفزة للهمم.

(Torrance, 1967, Khatena, 1975)

وقد توفر هذا بشكل جيد فى حكايات جحا عندما انصرف جحا وجاره من عند القاضى والجار صاحب الحق مخذول. لا شك أن الطفل سوف يتساءل كما تساءلت شهرزاد، ولكن هذا التساؤل لن يكون فى اتجاه واحد، على نحو ما تساءلت شهرزاد.. بل إنها قضية ذات طرفين، هنا خلق الصراع الدرامى فى خيال الطفل.. جحا ذكى وأريب وأراد أن يلقن الرجل درسا وانتصر عليه بأن أخذ ماله ودابته وعباءته، وهنا يمكن أن يقتنع الطفل ويوافق على هذا الحل، ولكنه يظل حائرا ولكن المال مال الرجل،وهو يعلم أن المال حرام على جحا. وليس بالعقاب الظالم نُعلم الناس الفضيلة. طرف آخر للقضية.. هذا الصراع ما يلبث أن يجد حلاً، ولكن بعد أن نثير فى خيال الطفل أسئلة وندعوه إلى التفكير، هنا وصل المبدع إلى هدفه: قدم الحل؛ جحا لا يقبل المال الحرام ويعيد إلى جاره البخيل ممتلكاته بعد أن لقنه درسا.

وكان من الممكن أن يشترك الأطفال فى تقديم الحلول، بسؤالهم مثلا[1]:

- ماذا ترون أيها الأطفال من أفكار؟

---

(١) السطور الشعرية التالية من إعداد الباحث، وليس القصد منها بالقطع هو تقديم رؤيا شعرية مخالفة لما قدمه الشاعر أحمد سويلم، بل قصدنا إلى ضرب مثل لمدى أهمية استثمار فكر وخيال الطفل، وجعله راغبا وقادراً أيضا على المشاركة. وقد آثرنا أن تصوغ تساؤلاتنا شعراً تأكيدا لمدى إمكانية ذلك.

– هل تقبلون أن يرد عمكم جحا إلى البخيل ما له؟
– وهل ترون أيها الأطفال، يا أحبتى، أن يسترد ذلك البخيل ذلك الحمار؟
– وهذه العباءة التى استعارها جحا، هل ياترى تعود للبخيل؟
– أم يا ترى نرى البخيل راكعاً بباب صاحبه؟
يقول: إننى أنا الذى أخطأت.
وأننى أنا الذى جنيت ما زرعت.
وإن أتيت ياجحا بكل ما أخذته لما قبلت منك أى شىء
فإنه الثمن.
– أو ربما يكون ثم حل ألمعى.
جحا وقد رأى البخيل حائرا وخائبا.
يقول للبخيل:
– لقد حجبت أيها البخيل مالك الوفير عن أقاربك.
– عن زوجتك.
– عن ابنتك.
– وعن أولئك الذين فى احتياج، وأننى أنوب عنك إذ أردّ ما لهمْ إليهمُو، فهل قبلت؟!

ربما كان من الممكن أن تسأل أسئلة من هذا القبيل، ولكننا لسنا فى موقف الذى يقول: لقد كان على المبدع أن يفعل كذا وكذا، بل أن ما نود أن نؤكد عليه، هو أن المحاولة الجريئة التى تبناها هذا الشاعر تستحق المتابعة، وتستحق منه أن يواصلها بتؤدة، واضعا فى اعتباره أن الأساس النفسى الفعال لعملية التلقى عند الأطفال، لم يصل بعد إلى درجة الصلابة، وأشد ما يميز هذا الأساس مرونته وقابليته للتشكل، وحاجته إلى جرعة أكبر من الصور والنهايات المفتوحة، التى هى فى الأساس دعوة إلى المشاركة فى صنع العمل الفنى.

٤ – العامل الرابع من عوامل أهمية هذا العمل الفنى الذى يقدمه الشاعر أحمد

سويلم، هو اعتماد الشاعر على حكايات كامل كيلانى، الذى اعتمد بدوره على التراث وهو ما يمثل صعوبة بالغة بالنسبة لعملية الخلق الفنى، فما كان أيسر على الشاعر من أن يلجأ، وقد يلجأ بالفعل فى مناسبات أخرى، إلى قصص ألف ليلة وليلة يستلهمها الفكرة ويستمد منها الحكاية، ولكن وفاءه لكامل كيلانى جعله يضحى بتلقائيته، ويكبل نفسه بقيود مبدع له ثقله، وهو الأمر الذى فرض على أحمد سويلم أن يحاول التفوق على نفسه وعلى كامل كيلانى. ولست هنا فى مقام المقارنة بين مبدعيْن، ولكنى فقط أشير إلى الجهد الذى بذله المبدع فى تطويع مادة كامل كيلانى لعمل درامى شعرى، ولم تكن فى الأساس بالنص المسرحى، ولم تكن بالعمل الشعرى الموزون الملتزم بضرورات الشعر ودواعيه.

ولقد كان توفيق أحمد سويلم بالدرجة التى تجعلنا نثق فى أنه قادر على المشاركة بالجهد فى إعداد أعمال أخرى، اعتماداً على نصوص معروضة فى التراث، ومعروضة بشكل متكرر على مدارك الأطفال، دون أن يكون ذيوعها قيداً أو عائقا على جرأة الشاعر فى تناولها فى أعماله التالية.

وإذا ما كان لنا أن نتوقف قليلاً عند بعض المقاطع، لكى نفحصها، فلربما يكون ذلك بسبب حرصنا على شعر أحمد سويلم ورغبتنا فى ألا يتنازل عن رصانة لغته أو عن تراكيبه المكثفة، جريا وراء هدف ما – نطمئنه من جانبنا أنه سيبلغه دون أن يتنازل عن رصانته وتراكيبه – هذا الهدف، هو الاقتراب من مدارك الأطفال. فالأطفال، كما قدمنا، لهم ولعهم الشديد بالصور الغريبة، ورغبتهم جامحة فى التعامل مع التراكيب المكثفة، سواء كانت تراكيب تشكيلية أو تراكيب لغوية، وحتى إذا ماصادفتهم بعض الصعوبات، فإنها لن تكون عائقا عن المتابعة بل ربما كانت حافزا إلى التساؤل وحب الاستطلاع، وهذا هدف آخر ينبغى على الشاعر أن يحرص عليه.

إن تذوق الطفل للّغة يجئ حينما تخاطب هذه اللغة حواسه، حين تلامس حواف الأشياء، وحين تعزف موسيقى برية، وهذا ما أدركه ودعا إليه كبار الكتاب والنقاد والمفكرين من أمثال روزنبلات ومارتين هيدجر وكونراد وغيرهم (Rosenblatt, 1970, p. 46)

والتذوق الفنى لأى عمل ابداعى، لابد أن يكون دعوة للفكر واستدراجا إلى التخيل

واستنهاضا للهمم وحافزا للدافعية. أما اذا كان مبتغى المبدع، هو مجرد تقديم مادة للتسلية أو لقضاء الوقت أو للتعبير عن قضية شخصية تخصه، ويتوقع بمجرد اثباتها أنه قد أنهى مهمته، فهذا ما لا يخدم قضية الابداع ولا قضية التذوق.

ولسنا بالطبع، نحكم على أن العمل الذى قدمه لنا أحمد سويلم يميل إلى السطحية أو التبسيط المخل، فكل ما نريد أن نثبته، هو أن الشاعر فى بعض المواضع مال إلى المباشرة.

من قبيل ذلك قول الشاعر:

«ماأجمل العقل... إذا اتخذناه أداتنا الوحيدة..» ومصدر المباشرة هنا هو أن العقل عند الطفل ليس هو العقل عند الشاعر، فالشاعر بالطبع، يدعو إلى استخدام المنطق فى تحليل الأمور، والطفل عالمه يميل إلى الخيال وياحبذا لو نمزج العقل (الفكر المجرد) بالخيال.

من ذلك أيضا الجزء الأخير من حكاية حى بن يقظان، وهو جزء خبرى مباشر عن أثر قصة ابن طفيل وصداها. وكان يمكن أن يكون الشعر أكثر تكثيفا وأكثر امتلاء بالحركة، لو أن الشاعر لجأ إلى بعث حيّ بن يقظان فى حوار مع من تأثروا به (مثلا) كان هذا يمكن أن يُثْمرَ إخصاباً لخيال الأطفال، وتأصيلاً لشاعرية أحمد سويلم، التى لا نشك بالطبع فى توفرها. (انظر حنورة، ١٩٧٩؛ ١٩٨٠؛ سويف، ١٩٧٠).

مواطن الجذب فى العمل الفنى:

فى دراسة نشرها جو خاتينا عن تنمية الخيال الابداعى عند الطفل، أشار إلى وجود ثلاث استراتيجيات يمكن من خلالها تنمية الخيال الابداعى عند الطفل، تلك هى:

١ - استراتيجية كسر المعتاد.
٢ - استراتيجية إعادة البناء.
٣ - استراتيجية التأليف. (Khatena, 1975)

وهذه الأساليب، تبرز دور تفكيك الواقع إلى جزيئات حتى لا يظل بصلابته حجر

عشرة فى تغيير زاوية النظر بما يؤدى إلى الجمود والتصلب، وهو يؤدى فى النهاية إلى حالة من التدهور، سواء فى إدراك هذا الواقع أو فى التعامل معه.

ويشير ريتشاردسون إلى أن الخيال هو المعالجة الذهنية للصور فى حالة غياب مصدرها الأصلى (Richardson, 1969.) ويقرر شافر: أن الأصالة تتحدد من خلال الاستخدام المثمر للصور والتشبيهات.

كل ذلك يؤكد على حقيقة هامة مؤداها: أن الصورة هى أفضل ما يمكن أن يجذب الطفل خاصة إذا ما كانت صورة متحركة أو صورة موجودة فى إطار حركة، وحين ترتبط الصورة بالحركة فى سياق عالم غير واقعى، أى غير مألوف سواء جاء من الماضى أو من عالم بعيد كعالم الجن، أو عالم الفضاء أو عالم تأليفى من خيال المؤلف، حينئذ تكون قد اكتملت للعمل خصائص الجذب والاثارة. فإذا ما أضفنا إلى ذلك أن يكون العمل مطروحا فى سياق درامى، أى فيه فعل ورد فعل وتصاعد للحدث وتعلق بهدف ما، فإننا نكون قد ضمنا مواصلة الاتجاه الادراكى والخيالى عند المتلقى. ثم حين نضيف إلى هذا كله، أن تجئ الصياغة موقّعة فى شكل غناء، أو فى شكل ايقاع شعرى برؤية راو أو كُورس أو أصوات متعددة فى تتابع منظم، فإننا نحقق بذلك خاصية إضافية لموضوع التذوق الفنى، تلك هى خاصية استمالة وجدان المتلقى، بتحريك ايقاعه الشخصى، وضبطه على إيقاع أو ايقاعات العمل. فإذا ما توفر للعمل الفنى.أيضا أن يكون قادرا على تبنى قيمة إيجابية، فإنه يكون بذلك عملاً فنياً متكاملاً ومثيراً لحب الاستطلاع ودافعا لتنشيط الخيال.

وقد وفقت مسرحية «حكايات وأغانى كامل كيلانى» فى كثير من المواضع إلى توفير هذه الخصائص. .لنقرأ معا النموذج التالى مما قدمه الشاعر من حكاية جحا:

كامل كيلانى لشهر زاد: أختار أن تقدمى جحا

الكورس (أطفال): نعم جحا جحا جحا
نريد أن تجئ ياجحا بقصة مسلية

جحا: ماذا يبغى منى أبنائى الظرفاء

الأطفال: حكاية مسلية

جحا: كان يجاورنى فى بيتى رجل ميسور الحال، يمتلك الجاه ويمتلك المال، لكنى كنت أضيق به حين أراه بخيلا، لا يحسن للفقراء أو المحتاجين.

كان كذلك يتجسس بالليل على جيرانه، فى ذات مساء أحسست بجارى يصعد سلمه ويطل على دارى.

الجار: الآن سأعرف أسرارك. أنت جحا. دارك حلوة. والناس يزورونك ويحبونك، بماذا تتفوق عنى حتى يحببك الناس.

جحا (كان ينصت): هذا الجار غبى وحقود. ماذا أملك حتى يحسدنى.

الجار: يؤلمنى أن يسعد هذا الرجل بماله. وهو فقير معدم.

جحا: جازاك الله على حسدك. ماذا أفعل؟ اللهم ارزقنى ألفاً لا تنقص ديناراً.

الجار: آه ياجارِ السوء، تدعو الله «أن يرزقك المال»، ألفا لا تنقص ديناراً، ماذا لو نقصت؟ هل ترفضها؟

جحا (داعيا): لا تِنقصْ ألفك دينارا. فاذا نقصت لن أقبلها يا الله.

الجار: يقول جحا: إن نقصت ألفك دينارا لن أقبل؟!

حسنا سأؤكد شيئاً فى نفسى.

(يضع الجار كيسا من مال، ١٠٠٠ دينار أنقصها دينارا) يقذف بها فى بيت جحا دون أن يشعر جحا بذلك يعثر جحا على النقود ويحمد الله ولكن الجار يسبقط فى يده ويسعى إلى جحا لاسترداد ماله ويختلفان ويلجأ للقاضى، الذى يحكم لصالح جحا... الخ).

نستطيع الآن أن نضع أيدينا على الخصائص التالية كمواطن جذب فى العمل الفنى:

١ - الأسطورة: متمثلة فى بعث شهرزاد وفى بعث جحا فى الجمع بينهما مع كامل

كيلانى، ثم استضافه هذه العناصر غير الواقعية لمعايشة واقع جديد مع الأطفال. ونلاحظ أن هذه الصورة الخيالية المتحركة مما يحقق جانبا هاما من جوانب السلوك الإبداعى، ألا وهو تفكيك الواقع وكسر المعتاد وتجاوز المألوف بما يحقق المرونة الممهدة لخلق ما هو أصيل وجذب المتلقى لاستقبال العمل بنوع من الهمة والاندماج.

٢ - الحكاية صاعدة يربطها خط درامى، فيه فعل ورد فعل، مع الإثارة فى إتجاه توقع ما هو قادم، ويحقق هذا أيضا نوعا من تحريك جمود المتلقى، فى اتجاه تحريك حب الاستطلاع، وهو أحد متغيرات السلوك الجمالى.

٣ - ايقاع الشعر بسيط والجمل قصيرة والصور سريعة، وهذه كلها خصائص تلائم الطفل وهو يتابع العمل بحيث تستميل - كما سبقت الإشارة - إيقاعه، فيخفض من مقاومته، ويترك لخياله أن يحلِّق فى أفق الأسطورة.

٤ - الصراع بين الشخصيتين الرئيسيتين فى الحكاية، وما تسوقه كل شخصية من حجج يحاول بها الانتصار على حجج الخصم، هذا الصراع الدائر بالحجة تصرعها الحجة، كفيل بأن يقلل من الانسياق اللاارادى لوعى المتلقى، مع بساطة وتلقائية العمل الفنى وهو ما نجح فيه الشاعر إلى حد معقول.

٥ - يتبقى بعد ذلك أن كمية الصور التى كانت ترد على ألسنة الشخصيات، كانت محدودة والصور التى نُشير إليها ههنا، هى ما أشار إليه ريتشاردسون بأنها تشبه أن تكون إحساسات أو إدراكات حسية، ولكن فقط دون وجود المصدر الحسى الأصلى، أى أنها إبصار (مثلا) بعين الخيال. كذلك فإن التشبيهات محدودة والاستعارات نادرة، وهو ما ينبغى أن يتنبه إليه الكتاب الذين يتصدرون لتقديم أفكار درامية للأطفال، خاصة إذا ما كانوا يقدِّمون عملا دراميا شعريا، ليس فحسب لأن هذه الصور تمثل أحد أسس بناء العمل الفنى، ولكن أيضا لأن هذه الصور، على أى وجه جاءت، هى م يجعل العمل الفنى مقبولا ومؤثرا فيمن يتلقاه.

مراجع الفصل الثالث

- حنورة - مصرى (١٩٨٠) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية، دار المعارف، القاهرة.

———— (١٩٧٩) الاسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية، الهيئة العامة للكتاب - القاهرة

- سويف - مصطفى (١٩٧٠) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة، دار المعارف - القاهرة

- سويلم - أحمد (١٩٨٢) نص مخطوط (حكايات وأغانى كامل كيلانى).

- Richerdson, A. (1969) *Mental imagery, Routledge & Kegan, London.*

- Rosenblatt, L. *(1970) Literature as Exploration,* Heineman, London.

- Torrance, E. P. (1967) *Guiding Creative* Talent, Printice Hall of india New Delhi

- Khatena, J. (1975) Creative imagination, Imagery and analogy, memeog-raphad).

الفصل الرابع

الرفيق الخيالى والاستمتاع بالأداء التمثيلى التلقائى لدى الأطفال

الخيال فيما يرى صامويل كولوريدج، هو النشاط الحى للعقل الإنسانى، وهو فيما يرى بليك، ذلك النشاط الذى يجعلنا قادرين على أن نشهد بعض عظمة الإله (Khatena, 1975) ويمكننا من جانبنا أن نضيف أنه ذلك النشاط الذى يجعلنا قادرين على أن نشهد عظمة الإنسان خصوصاً والطبيعة على وجه العموم وحين نستخدم لفظ نشهد، فإننا نعنى بذلك، ليس فحسب مجرد إدراك أو فهم، بل إن ما نقصده هنا هو الحكم والتقدير والاستمتاع والنشوة، بما يتحقق لنا من خبرة عميقة بما شهدناه.

والخيال على العموم، هو ذلك النشاط النفسى الذى تتم من خلاله المعالجة الذهنية لبعض المواقف أو العناصر بشكل جديد، اعتمادا على إعادة بناء الصورة، بشرط عدم المحاكاة المباشرة للمصادر الحسية أو الإدراكية لتلك العناصر أو المواقف. وهو بهذا المعنى، ليس مجرد نشاط ذهنى وأفكار مجردة، بل هو نشاط متنوع وقد يتوجه توجهاً ذهنياً أو حركياً أو تشكيلياً، المهم، هو معالجة عناصر المجال بشكل جديد، يبعث فى تلك العناصر الحياة والمعنى، ويمنحها خصائص لم تكن لها من قبل.

وإذا جاز لنا القول: إن مسار الإدراك الحسى، يبدأ من مصادر التنبيه الخارجية، فإنه يمكن القول: بأن مسار التخيل يبدأ من الحاجات الداخلية للإنسان، صحيح أن كلا النوعين، من النشاط النفسى، يطمح إلى بناء صورة، ولكن صورة الإدراك الحسى، هى إلى حد كبير أقرب إلى الواقع الخارجى المحسوس، أما صورة التخيل، فهى وإلى حد كبير أيضاً، أقرب إلى الواقع النفسى الباطنى لصاحب الخيال.

وموضوع الخيال، من الموضوعات التى شغل بها الباحثون لفترات طويلة، وما زالوا

مشغولين، وقد قسموه إلى أنواع مختلفة ومستويات متعددة (Richardson, 1969) ومن أهم التصنيفات التى قدمت، تلك التصنيفات التى تربطه بمراحل العمر المختلفة، فمنه ما يبدأ مع سنوات الطفولة الأولى، ويكون ذا خصائص تلائم طلاقة السلوك وحرية الحركة والتعبير ودرجة التكامل النفسى لدى الطفل (سويف، ١٩٥٩). وبمرور سنوات العمر، يمكن ملاحظة أن النشاط الخيالى يكتسب خصائص جديدة، ويمضى فى قنوات خاصة تلائم طبيعة البناء النفسى للإنسان من ناحية، ومن ناحية أخرى تلائم طبيعة الإنتاج الموجه الذى يُقْدِم الفرد على إنجازه (حنورة ١٩٨٠).

وهناك من الدراسات ما حاول معالجة السلوك الخيالى، على أساس انتمائه إلى تجمعات بشرية متفاوتة فى درجة التحضر، أو فى درجة التجريد الذهنى واللغوى. حيث إنه كلما كانت الجماعة أقرب إلى الاستخدام العيانى الحسى المباشر لعناصر المجال، كانت أقرب إلى معالجة أفكارها معالجة على درجة عالية من التخيل، أو أنها تكون أكثر استخداماً للصور فى تفكيرها من استخدام اللغة ذات الرموز المجرَّدة. (Doob, 1964; 1965; 1966)

ويشير ألان ريتشاردسون، إلى أن التخيل الارتسامى (Eidetic Imagery) (وهو أحد أنواع التخيل) جزء من صورة كاملة، توحى بأن عملية التجسيد (فى مقابل التجريد) تأخذ طريقها إلى الاختفاء مع تقدم العمر والتعليم، بمعنى أن التجريد الذهنى والتنميط فى التعليم، يؤديان إلى جفاف موارد التخيل الخصبة بالصور، والثرية بالحيوية. وتقدم العمر، هو أحد الأبعاد المسئولة عن ذلك، حيث يقضى على تلك الجنة المملوكة للطفل، جنة اللعب والتخيل والتهويم.

اللعب وطبيعته التلقائية عند الأطفال :

نظريات اللعب عند الأطفال فى علم النفس متعددة، وكل نظرية منها تحاول أن تربط اللعب فى نسق ما تذهب إليه من رأى فى تفسير السلوك البشرى على وجه العموم. فنظرية فرويد مثلا، تهتم بالعلاقة بين اللعب الإيهامى والانفعال، على حين يعالج بياجيه اللعب كمظهر للنمو العقلى، أما أصحاب نظريات التعلم، فلم يهتموا باللعب فى حد ذاته،

ولكن اللعب من وجهة نظرهم يتضمن التعلم والاستجابة المختارة والملائمة لمثير من المثيرات، أو منبه من المنبهات (ميلر ١٩٧٤ ص٦٩).

ومن الباحثين الذين قدموا تفسيراً للعب، شارلوت بوهلر، وقد صنفت اللعب إلى أنواع مختلفة، منها اللعب الوظيفى الذى يستخدم الأجهزة الحسية الحركية، وقد رأت هذه الباحثة أن اللعب عبارة عن خبرة سارة للطفل نفسه، وهى سارة أيضاً للآخرين ممن يتنبهون على نشاط الطفل. كذلك أشارت الباحثة إلى اللعب الإيهامى أو التظاهرى، الذى يتظاهر فيه الطفل بأنه يشرب من فنجان وهمى، أو يمتطى صهوة جواد هو فى واقعه عبارة عن بعض الاشياء الموجودة فى متناول الطفل، كالكراسى أو المساند مثلا، كما أشارت الباحثة إلى نوع آخر من اللعب، هو اللعب السلبى، مثل التفرس فى الكتب.

ورغم الاختلاف والتباين فى تفسير اللعب لدى الباحثين النفسيين، فإن الذى لا خلاف عليه، هو أن الظاهرة موجودة وهى ذات مراحل ارتقائية معينة، مرتبطة بالارتقاء النفسى فى كيان الطفل ككل، هذا الكيان الذى يمضى فى طريق النمو متأثراً بالعديد من المتغيرات البيئية والاجتماعية والفسيولوجية.

وإذا كان لنا أن نختار من بين تلك النظريات اتجاهاً ملائماً، كان أفضل طريق لنا، هو تناول الظاهرة كنقطة مركزية تقع على عدد من المحاور من حيث انتمائها إلى كل محور وتأثرها بما يحمله إليها هذا المحور من واردات، وتأثيرها فيه بما هو كامن فيها من خصائص، هى عائد مباشر لعملية معقدة من التفاعل الذى يتم على مستوى البناء النفسى للإنسان.

إن تفسير اللعب على أنه نشاط نفسى مُعبِّر عن الصراعات النفسية، أو على اعتبار أنه تفريغ للطاقة، أو على اعتبار أنه مجرَّد مظهر من مظاهر النمو، أو على أساس تصنيفه بحسب خصائصه وتوجهاته، هذا النوع من التفسير أو ذاك يمكن أن يجرنا إلى استنتاج نتائج غير واقعية من حيث إغفال هذا التفسير لطبيعة الظاهرة النفسية بكل خصوبتها وثرائها وتنوع خصائصها.

ورغم أن ما يخص هذه الدراسة هو ذلك النوع من اللعب الذى يطلق عليه أُسم

اللعب الإيهامى، إلا أننا سنحاول أن نتتبع تلك الظاهرة السلوكية مع الإشارة إلى متعلقاتها النفسية والاجتماعية حتى نقف بشكل أكثر دقة ووضوحاً على خصائصها.

النمو النفسى بين اللعب والتخيل:

تشير سوزانا ميللر : إلى أنه ابتداء من عمر السنة والنصف، يمكن ملاحظة ميل الطفل إلى التظاهر بالقيام ببعض النشاط التخيلى، مثل رشْفِه من فنجان قهوة وهمى، أو شراء حلوى من الورق المقوى بقطع من الرخام باعتبارها نقوداً. ويتطور الأمر من مجرد الادعاء البسيط إزاء وقائع محدودة غير مترابطة، إلى نسق كامل متماسك من التظاهر والإيهام.

والنمو النفسى للوظائف العقلية والحركية، مسئول إلى حد كبير عن نمو خصائص اللعب، حيث يتعلم الطفل مثلا الإشارة إلى الأشياء فى غيبتها، ويتعلم كذلك تناول الأشياء بقدر أكثر دقة من حيث التآزر النفسى الحركى.

ويذهب بياجيه: إلى أن اللعب الإيهامى، يبدأ فى حوالى الثانية من العمر، وهو خليط من أحداث ومواقف سبق أن عاينها الطفل بالفعل، بالإضافة إلى أحداث متخيلة تولدت من الربط بين جزئيات الأحداث المتوالية.

وفى سن الرابعة، يصبح الطفل وبالتدريج، أكثر قدرة على تذكر الحوادث بتسلسل منظم. ويصبح اللعب الإيهامى أكثر مطابقة وتماسكاً، وحين يتدخل الكبار أثناء قيام الطفل بأداء الدور التمثيلى (من خلال اللعب الإيهامى) فإن ذلك يقابل من الطفل بعدم الإرتياح، حيث إن الطفل يعمل من خلال سياق متماسك لكل جزئية من جزئياته وظيفة محددة، وهى تتحدد من خلال الوظائف الأخرى التى تتكفل بها باقى الجزئيات فى سياق النشاط النفسى للطفل، ليس فى موقف اللعب فحسب، بل وكذلك فى باقى مواقف سلوكه.

وحين يتقدم الطفل فى العمر نحو نهاية السنة الرابعة، فإنه يزداد لديه بروز قطبين على درجة عالية من الأهمية، هما قطب الاجتماعية، حيث يميل الطفل إلى الاجتماع بالآخرين والتعاون معهم، ومن ناحية أخرى، نلمح لدى الطفل قطب الفردية، أى ميله

إلى الانفراد بنفسه لفترات أطول مما كان عليه من قبل. (سويف، ١٩٥٩ ص ٢٠٢).

ومؤدى بروز هذين القطبين، هو وجود نوع من التمايز فى الإدراك الاجتماعى للطفل، وفى ما يستتبع هذا الإدراك من سلوك. إن الطفل تزداد لديه القدرة على الإحساس بفرديته، كما أنه يحس بانتمائه إلى مجاله. والقطبان لا يعبران عن أى تناقض فى شخصية الطفل، فإن إحدى سمات النمو النفسى البارزة، هى الاتجاه نحو التخصص، سواء كان هذا التخصص فى الإحساس أو الإدراك أو التآزر الحركى أو التعامل مع الأشخاص والأشياء فلم تعد الأمور مختلطة فى عالم الطفل. كل شىء يؤدى وظيفة معينة، وكل فعل موجه لتحقيق هدف معين، ووجوده فى موقف معين له دلالته الخاصة. وحين يميل الطفل إلى الإنفراد، فأنه بذلك يسلك وفقاً لحاجاته النفسية من تأمل واستكشاف وتخيل... الخ، وحين يميل إلى الوجود مع الآخرين أو اللعب معهم أو مراقبتهم، فإنه يشبع فى نفسه الحاجة إلى الآخرين، من حيث الطمأنية والانتماء والمشاركة والتعلم، مما يراقبه من مظاهر وخصائص السلوك الاجتماعى.

وفى مجال اللعب الانفرادى والاجتماعى، تقرر لويز بيتس ايز: أن الطفل فى نهاية السنة الرابعة، تزداد لديه نسبة اللعب الانفرادى، عما كانت عليه فى الثالثة والنصف من عمره، إلا أن نسبة اللعب الاجتماعى لديه تزداد هى الأخرى. بل وتكون أكبر من نسبة لعبه الانفرادى (سويف، نفس المرجع).

يضاف إلى ذلك، ما يمكن ملاحظته من ارتقاء قدرات الطفل التخيلية بشكل مطرد، ويبدو ذلك جلياً، فى نمو هذه القدرات واتخاذها مظاهر متعددة، حيث يكثر من القيام بأدوار متنوعة كدور الأم أو دور الأب أو دور العسكرى. أو تمثيل شخصية مشهورة أو تقليد ممثل، وقد يحاول الطفل ارتداء الملابس المناسبة للدور الذى يقوم به، ويلوّن صوته بما يناسب طبيعة صوت الشخصية التى يقلدها، ويستخدم أدوات مشابهة للأدوات التى تستخدمها تلك الشخصية.

وقد لاحظنا على طفلين لنا بهما علاقة مباشرة (٣,٥سنة، ٦,٥سنة) كل تلك المظاهر السلوكية من خلال ملاحظة منظمة متصلة استمرت ثلاثة أعوام، حاولنا فيها متابعة نمو السلوك فى عدد من أبعاده من حيث التشكل والتمركز والانتشار، وما يشير به ذلك من

دلالات، وقد أمكن الكشف عن بروز ظاهرة الرفيق الخيالى، التى سنعالجها فيما بعد، لدى كل طفل من الطفلين على حدة، ولكن الرفيق الخيالى للطفل، كان يختفى عندما يجتمع الطفلان حول عمل أو لعبة، وعند الانفراد، يعود الرفيق الخيالى إلى الظهور مرة أخرى.

ولعل أبرز ما أمكن الوقوف عليه لدى الطفلين، هو تلك الخاصية اللولبية للسلوك، حيث إن التقدم فى إحدى المراحل لا يمضى قدماً إلى الأمام، بل نجده يتوقف أحياناً عن النمو، ونلاحظ أن مظهراً آخر من المظاهر يبدأ ينمو، وتلتقى تلك الملاحظة مع نتائج أخرى، أمكن الكشف عنها لدى باحثين آخرين (البهى السيد، ١٩٦٩).

كذلك أمكن ملاحظة أن الطفل فى عمر الثالثة لا يكف عن الحركة، شئنا أم أبينا، كما أن لعبه الانفرادى يميل إلى عمليات الفك والتركيب، وتكوين تشكيلات مماثلة لما يراه أو يعرفه مما حوله من أمور، كما أنه لا يقبل على ما يقدم إليه من لعب جاهزة، وإذا حدث ذلك، فإنه يقوم بعمليات اختبار تصل أحياناً إلى حد فك اللعبة، أو تغيير ملامحها.

أما طفل السادسة، فهو يميل فى تلك السن إلى تمثيل أدوار الآخرين بشكل أكثر إتقاناً، ولكنه يكون على وعى بحدود وطبيعة ودلالة تلك الأدوار، أى أنه لا يتقمص الدور بنفس شخصيته الأصلية، بل إنه يقلد أو يمثل أو يشخص، وقد أمكن من خلال ملاحظتنا للطفلين وهما يلعبان معاً، الوصول إلى أن الطفل الأكبر منهما، لا يميل إلى اللعب وحده، على عكس الطفل الأصغر الذى يبدأ يستقل إلى حد ما بلعبه وممتلكاته، وكان الطفل الأكبر سنا، يحاول أن يستدرج الطفلَ الأصغر للعب معه. وتصل به محاولات الاستدراج إلى حد الإغراء بالتنازل أحيانا عن بعض الممتلكات أو الحقوق أو المزايا، الأمر الذى يجعل الطفل الأصغر يتبع الأكبر فى النهاية ويتلقى منه التعليمات.

والخطوة التالية بعد الاستدراج، هى الانخراط فى أداء إحدى اللعبات أو أداء أحد المشاهد، وكل منهما الأصغر والأكبر يأخذ دورا... وقد حدث مرة أن شاهدا مادة تليفزيونية، تتضمن مبارزة بالسيف وإذا بهما فى اليوم التالى، يحاولان تقليد المتبارزين، وقد تضمنت عملية التمثيل التى قام بها الطفلان ما يلى:

١ - ارتداء بعض الملابس المناسبة وخاصة غطاء الرأس، وقد كان الطفلان فى هذا الصدد، يطوعان بعض الملابس الموجودة فى متناولهما لتلائم طبيعة الدور.

٢ - الإمساك ببعض المواد الصلبة المشابهة للسيوف (عصى من الخشب).

٣ - اتخاذ أوضاع جسمية ملائمة تشبه إلى حد كبير أوضاع التأهب، وكان الطفل الأكبر أكثر دقة.

٤ - إصدار صيحات مشابهة لصيحة الحرب، التى شاهدا المتحاربين يصدرانها فى المشهد التليفزيونى.

٥ - القيام بحركات مبارزة على قدر معقول من الإتقان بما تضمنه ذلك من تمثيل الوقوع والوقوف والهرب.

٦ - وفى نهاية عملية المبارزة، كان أحدهما يقع على الأرض كمن أصيب من جراء المبارزة. وكان الطفل يغمض عينيه ويتوقف عن إصدار أى حركة تدل على أنه ما زال على قيد الحياة.

(وقد تكرر أداؤهما لهذا المشهد عدة أيام، وكانا ينوعان فى استخدام الأدوات وآلات المبارزة، فقد حدث أن استخدما المسدسات بدلا من السيوف، بعد أن شاهدا تمثيلية أخرى يستخدم فيها المسدس لأداء مهمة السيف).

٧ - كان يحدث أثناء الأداء أن يوجه الطفل الأكبر تعليماته للطفل الأصغر الذى كان يستجيب أحياناً، ولكنه فى عدد من المرات، كان لا ينفذ التعليمات، ويؤدى الدور كما يراه، بل يحاول أن يقدم آراء جديدة للطفل الأكبر.

وفى دراسة للدكتور مصطفى سويف، يشير إلى عدة وقائع، تؤكد وجود ارتباط بين العمر ونمو الخيال، وما يرتبط به من أدوار يمكن للطفل القيام بها، فها هى طفلته مثلا تمر بخبرة واحدة ثلاث مرات، تلك هى مشاهدة صورة لذئب يأكل حملا، وكانت الخبرات النفسية مختلفة الطبيعة والدلالة. فالطفلة فى المرة الأولى بكت، حيث كانت ما زالت أصغر من أن تدرك طبيعة المنبه، ثم فى المرة الثانية قالت لأمها إنها تريد أكل الحمل. هنا

توحدت بالذئب أى مجرد تقليد لما تدركه، وفى المرة الثالثة أبدت رغبتها فى أداء الدورين، دور الحمل مرة ودور الذئب مرة أخرى، بل وطلبت من أمها أن تتبادل معها أداء الدورين. والدلالة الكامنة وراء هذا التطور فى خبرة الطفلة، هى نمو إدراكها لدلالة الأدوار. هذا النمو المرتبط بالتكامل النفسى من ناحية، وبازدياد درجة التغاير فى البناء النفسى لها مع تقدم العمر من ناحية أخرى، بما يسمح لها بالنظر إلى الأشياء من أكثر من زاوية، وبما يتيح لها استخدامها فى سياقات مختلفة وبوظائف متعددة.

نحن إذن أمام سياق نفسى ذى طبيعة خصبة، يصلح الآن، ومن خلال ما لاحظناه على سلوك الأطفال، وما أمكن استنتاجه من تلك الملاحظات، يصلح لفحصه من زاوية علاقته بالأداء التمثيلى. فالطفل مابين الثالثة والسابعة، أصبح يدرك التغاير والاتصال بينه وبين الآخرين، كما أصبح قادراً على استخدام خياله استخداماً مرناً، بعد أن تماسك هذا الخيال. وهو فى لعبه أصبح قادراً على أداء عدة أدوار، دون أن يسبب له ذلك اضطراباً.

بإيجاز أصبح التخيل واللعب والتمثيل، شيئاً واحداً فى حياة الطفل، وهو على درجة معقولة من الوعى بالحدود التى يمكن له الوقوف عندها فى ممارسته لهذا النوع من النشاط، ولعل من أبرز الظواهر التى يمكن من خلالها الكشف عن خصائص هذا النشاط، ظاهرة الرفيق الخيالى.

الرفيق الخيالى:

لعلنا لاحظنا أن النشاط الخيالى، يبدأ فى الظهور من سن مبكرة، وهو ذو خصائص تستمد ملامحها من مظاهر النمو النفسى، ومن طبيعة البناء السيكولوجى عند الأطفال.

والرفيق الخيالى ظاهرة نفسية اجتماعية، تظهر بوضوح لدى الأطفال فى حوالى الثالثة والنصف من العمر، وهى لا تظهر فجأة ، ولكن من المؤكد أن هناك مقدمات نفسية واجتماعية تسبق ظهورها. والرفيق الخيالى يشير إلى موضوع آخر يتخذه الطفل رفيقاً، وقد يكون إنساناً أو حيواناً أو جماداً يتعامل معه الطفل فى لحظات انفراده بنفسه بعيداً عن الآخرين.

وقد اجرت لويز بيتس إيمز عدة دراسات على نمو الطفل، كشفت من خلالها عدداً من الحقائق المتصلة بتلك الظاهرة (سويف، ١٩٥٩ ص ١٩٤).

من تلك الحقائق، بالإضافة إلى بروزها اعتباراً من النالنة والنصف من العمر، أن ظهورها لا يكون بنفس درجة الوضوح عند جميع الأطفال. وقد أبرزت الباحثة عدداً من الخصائص لدى الأطفال الذين تبرز لديهم تلك الظاهرة من أهمها:

١ – أن هؤلاء الاطفال وَحْدانيون، أى ليس لهم إخوة، وإن وجد إخوة فهم على الأكثر واحد.

٢ – هؤلاء الأطفال ذوو الرفقاء الخياليين، يتمتعون بمحصول لُغَوى أكبر.

٣ – أنهم متوافقون اجتماعيًا، أى أنهم لا يواجهون مشكلات اجتماعية، كما أنهم لا تصدر عنهم تصرفات تسبب لهم مشكلات مع الآخرين.

٤ – أنهم ذوو نسب ذكاء مرتفعة.

٥ – أنهم يظهرون درجة عالية من المهارة والنجاح فى تسلية أنفسهم .

٦ – أنهم يميلون إلى المسالمة، كما أن لديهم الرغبة فى التعاون مع الآخرين، فى مقابل ما يتمتع به الأطفال الآخرون الذين ليس لديهم رفاق خياليون من ميل إلى العدوان والتحطيم.

٧ – الأطفال ذوو الرفاق الخياليين أكثر توتراً، وربما كان مصدر ذلك، هو تلك التغيرات النفسية العميقة فى نهاية السنة الرابعة من العمر. والتى يميل إزاءها الطفل إلى خفض توتره. وظاهرة الرفيق الخيالى، هى أحد الأساليب التى يلجأ إليها الطفل لخفض ما لديه من توترات، من أجل مزيد من التوافق والتكامل النفسى (سويف، ١٩٥٩ ص ١٩٤).

٨ – ليس معنى بروز الرفيق الخيالى، هو انحصار النشاط التخيلى عند الطفل حول هذا الرفيق، بل إن الطفل يمكنه التنقل خلال عدة مستويات من النشاط الخيالى، ما بين التفرد بنفسه مع رفيقه الخيالى، أو اللعب التعاونى والخيالى، واللعب ذى الخصائص التمثيلية كما لاحظنا على نشاط طفلينا.

تلك هى أهم الخصائص التى يتمتع بها الأطفال ذوو الرفاق الخياليين، ومن الواضح أن

تلك الظاهرة توجد فى ظل مناخ نفسى، لعل أبرز ملامحه خصوبة عالم الطفل وتوفقه وتفوقه.

ذلك المناخ، يكون مسئولا إلى حد كبير عن نمو القدرات العقلية الإبداعية لدى الإنسان، والتى هى من ناحية أخرى، تمد هذا المناخ النفسى بخصائص تماسكه وصلابته.

أما عن خصائص الرفيق الخيالى، فإنها نسبيَّة وتتحدَّد تبعاً للظروف النفسية والعمرية للطفل. وفيما يلى استعراض لأبرز تلك الخصائص.

١ - الرفيق الخيالى ليس مجرد شخص محدد ثابت الملامح مستقر الصفات فى عالم الطفل، بل إنه يتغير من موقف إلى موقف ومن ظرف إلى ظرف، وهو فى كل ظرف جديد يكتسب ملامح جديدة كما أنه ليس موضوعاً مرغوباً على طول الخط. بل قد يكون مجرد موضوع يصطنعه الطفل ليلقى عليه باللوم وبالتوبيخ. كما أنه من الممكن أن يقوم بما لا يستطيع الطفل القيام به من أعمال بسبب تضرر الطفل من تلك الأعمال أو بسبب عجزه عن القيام بها.

٢ - هذا الرفيق الخيالى، يمكن أن يكون إنساناً أو حيواناً أو جماداً - إنه مجرد موضوع ، قد يكون عاقلا أو غير عاقل حيًّا أو غير حى.. المهم ، أنه طرف آخر يلجأ إليه الطفل لحل بعض المشكلات أو القيام ببعض الأعمال أو لمجرد التسلية.

٣ - أما عن عمر الرفيق الخيالى، فإنه يختلف باختلاف الظروف. ولكن من الملاحظ عموماً أنه حين يكون الطفل صغير السن، أى حين يكون فى حوالى الثالثة والنصف من العمر، فإنه يختار رفيقاً أكبر منه، وحين يصل إلى الرابعة أو حولها، فإن الرفيق يكون له نفس عمر الطفل، وحين يتقدم العمر بالطفل إلى الخامسة، فإن رفيقه يمكن أن يكون أصغر منه سنًّا. وهذه النقطة على قدر كبير من الأهمية حيث يمكن استثمارها تطبيقيًّا، فيمكننا على سبيل المثال، استدراج الطفل من اللعب مع الرفيق الخيالى إلى اللعب والتمثيل مع رفيق واقعى. ويمكن تقديم رفيق له نفس ملامح وخصائص الرفيق الخيالى، أو نموذج مشابه إلى حد ما، لما يشيع فى عالم الطفل من رفاق خياليين والايحاء للطفلين بأداء الأدوار المفضلة لها.

٤ - تشير معظم الملاحظات، إلى أن الرفيق الخيالى ليس اختراعاً كاملا للطفل، أى أنه ليس خلقاً على غير مثال، دون أن يكون له فى عالم خبرة الطفل أى أساس واقعى. فغالب الأمر، أن هذا الرفيق الخيالى، هو بناء لعدد من العناصر الواقعية أو تكوين العديد من الأصناف فى وحدة متكاملة، تتكوَّن بدوافع الطفل وقدراته العقلية وتفضيلاته الجمالية وممارساته التشكيلية.

٥ - يمكن من خلال كل ما سبق، استنتاج أن الطفل فى تلك العمر، أى من الثالثة إلى السادسة، لديه القدرة على الإبداع والتذوق الفنى فى مجال التمثيل... إنه هنا يتخيل ويلعب ويمثل، وهو يستطيع أن يقوم بكل ذلك بشكل منفرد وتلقائى دون تدخل من الآخرين. وإذا تدخلوا، فإنه يضيق بتدخلهم، ولكنه يتمكن من ترك النشاط إلى نشاط آخر تعاونى مع طفل آخر. ويكون ذلك أكثر يسراً إذا كان الطفل الآخر له نفس ملامح الرفيق الخيالى. وهذا ما يقودنا إلى الحديث عن التخيل والتمثيل معاً. فقد نقترب بالصورة ما أمكن من وضع أيدينا على مفتاح يفسر لنا طبيعة العلاقة بينها.

التخيل والتمثيل:

هل يحتاج التمثيل إلى التخيل، وما هى الحدود التى يمكن عندها أن يكون التخيل مفيداً فى أداء الدور؟

لقد أمكن لنا الوقوف من خلال الأفكار التى قدمناها حتى الآن، على أن الأطفال حين يلعبون، فإن مادة لعبهم الأساسية، هى ذلك النشاط الخيالى البارز. وقد أمكن الكشف عن أن بعض الأطفال يتمتعون بوجود رفيق خيالى، هذا الرفيق هو طرف آخر يصطنعه الطفل من خلال خياله، ليؤدى دوراً معيناً. وقد وضح أن الأطفال الذين يتمتعون بتلك الظاهرة ، لديهم قدرة عقلية متفوقة وخيال ناضج وتوافق نفسى واجتماعى على درجة عالية من السواء.

وفى عدد من الدراسات التى قمنا بإجرائها عن عملية الإبداع (حنورة ١٩٧٧؛ ١٩٧٩؛ ١٩٨٠)، أمكن الكشف عن أن عملية الإبداع الفنى، تمضى من خلال نشاط مركز وموجه، وإن كان هذا التوجيه يتم بشكل تلقائى استدراجى من المبدع. وقد

لاحظنا، أن الخيال هو وسيلة الفنان لتحقيق حالة التركيز والاندماج، التى تتيح له مصاحبة أفكاره وأشخاصه بشكل يصل أحياناً إلى حد الاعتقاد بأن المؤلف يعايش أشخاصاً واقعيين، بل ويشهد فيهم أحياناً بعض خصائصه الشخصية، هذا النوع من الاندماج، الذى لوحظ سواء لدى الأطفال ذوى الرفاق الخياليين أو لدى المبدعين من كتاب الرواية والمسرحية، أمكن لباحث آخر، وفى مجال مختلف، الكشف عنه. هذا الباحث هو ناتاشى، الذى أجرى عدداً من الدراسات على سيكولوجية الممثل، ودور التخيل فى تحقيق الاندماج، وعلاقة كل ذلك بالنجاح فى الأداء التمثيلى (Natadze, 1962)

لقد اعتمد الباحث على عدد من الأفراد، كون منهم مجموعتين، إحدى المجموعتين كانت عبارة عن بعض الممثلين وطلاب التمثيل، أما المجموعة الأخرى، فقد كانت من غير العاملين فى هذا المجال.

وأوحى الباحث لكل فرد من أفراد المجموعتين، بأن يعتقد أن شيئاً ما أثقل من شىء آخر (قدم لكل منهما كرتين)، على الرغم من أن الشيئين لهما نفس الوزن. ولكن من خلال تكرار عملية الإيحاء، يصل الشخص إلى درجة معينة من الاعتقاد فى صدق هذا الإيحاء.

وقد كشفت النتائج، عن أن الممثل الجيد، هو ذلك الذى يستطيع، من خلال عملية الإيحاء التى سبقت الإشاره إليها، يستطيع الوصول إلى اعتناق ما يوحى به إلى نفسه من أن أحد الشيئين بالفعل أثقل من الشىء الآخر، على حين يفشل فى ذلك أولئك الذين لا يستطيعون الوصول إلى تلك الدرجة من الاقتناع.

ولقد كشفت دراسة ناتاشى، عن أن معظم مجموعة الممثلين، الذين أجريت عليهم الدراسة (٣٠ من ٣٥)، نجحوا فى الاندماج. وقرروا بالفعل، من خلال عدد من المحاولات فى حمل ثقلين لهما نفس الوزن، أن أحدهما أثقل من الآخر. كما كشفت عن فشل معظم غير الممثلين (١٥ من ٢٦) فى الوصول إلى نفس الدرجة من الاعتقاد أو الاقتناع أو الاندماج، وقرروا أن الشيئين، رغم تكرار الإيحاء، لهما نفس الوزن (Natadze, 1962)

وقد قمنا من جانبنا بإجراء تحليل إحصائى لتلك النتائج باستخدام المعامل الإحصائى

(كا ٢) فوجدنا أن قيمة (كا ٢) وصلت إلى ١٢,٨، وهى قيمة مرتفعة تدل على أن المجموعتين ليس لهما نفس الخصائص، وخاصة فى سياق الاندماج أو عمق التخيل الذى يصل بصاحبه إلى درجة الاعتقاد.

والدلالة النفسية التى يمكن استشفافها من وراء تلك الدراسة، هى أن الممثلين الناجحين، هم الذين يتمكنون من التخلص من المواقف السابقة أو الاعتقادات الواضحة بسرعة. أى أنهم على درجة عالية من المرونة العقلية، ولديهم القدرة الفائقة على تشكيل عناصر المجال، وهم أكثر قابلية للإيحاء، هذا النوع من الإيحاء الذى يتيح لصاحبه سرعة الانتقال من موقف إلى موقف، كما يتيح له النجاح فى تغيير وجهة النظر إلى الاتجاه الذى يلائم الموقف الذى يوجه فيه.

والدراسة التى نحن بصدد الحديث عنها، وإن كانت قد أجريت على عدد من الأفراد الكبار، إلا أن دلالتها بالنسبة لموضوع الدراسة الحالية، على درجة عالية من الأهمية، من حيث إننا نذهب، متفقين مع تلك الدراسة إلى أن الممثل الجيد، هو الذى يتمتع بقدرة عالية على التخيل والاندماج والمرونة العقلية. وقد ثبت لنا، أن أولئك الأطفال الذين يتميزون بظهور الرفيق الخيالى فى مجالهم النفسى، لهم نفس الخصائص، أى أنهم أكثر ذكاء ومرونة وقدرة على التعامل مع الموضوعات غير الواقعية التى ليس لها وجود فى صميم الواقع المباشر، ولكنه نوع من الإيحاء الذاتى، يحيا الطفل فى كنفه، ويسلك وفقاً لمقتضياته، ويرتب عليه نتائج ينظم بها مجاله النفسى لتحقيق درجة معقولة من التوافق والاتزان والتكامل النفسى.

وقد يبرز هنا تساؤل هام، وهو: هل التمثيل مجرد تقمص أم هو تشخيص؟ صحيح أن هناك اختلافاً فى وجهات النظر، ولكن سواء كان التمثيل محتاجاً إلى التقمص أو هو يقوم أساساً على التشخيص، فإنه مما لاشك فيه، أن المرونة العقلية وخصوبة الخيال، هى من أبرز الصفات اللازمة للممثل. وقد تأكد هذا فى دراسات ناتاتش، كما أشار إليه أريستاه وغيره من الدارسين. (Arasteh & Arasteh, 1966)

وإذا كنا قد تطرقنا إلى الحديث عن اللعب والتخيل والاندماج والتمثيل، فقد كان هذا مقدمة ضرورية للتقدم خطوة أخرى لفحص تلقائية الأداء التمثيلى عند الأطفال.

لقد انتهينا، فى حديثنا حتى الآن، إلى أن اللعب ضرورة ووظيفة هامّة لدى الأطفال، وأن التمثيل هو أحد ملامح هذا اللعب، كما أن التخيل هو المحور الذى تدور من حوله معظم خصائص النشاط التمثيلى عند الأطفال، وأن الرفيق الخيالى هو أبرز ملامح التخيل عندهم، كما أن الاندماج هو قاسم مشترك بين اللعب التخيلى والتمثيلى. فما هو رأى الاطفال الذين يقومون بالتمثيل بالفعل، إزاء ما يطرحه الكبار من أسئلة تتعلق بالتخيل والتلقائية والتمثيل والاندماج؟ لنلق نظرة على ما يطرحه واحد من أهم الدارسين فى هذا المجال، هو بيتر سليد.

تلقائية الأداء التمثيلى عند الأطفال:

يقول بيتر سليد: إن الدراما تعنى الفعل doing والنضال Struggling وهى لاتتوقف مادامت هناك حياة، وهى مرتبطة بالصحة النفسية، إنها فن الحياة. ويذكر: أن الأمر لدى الطفل يتطور إلى تكوين عادات إبداعية وإيقاعية، وتلك العادات تنمو من خلال اللعب. وإبتداء من سن السادسة، فإن الإيقاع لدى الأطفال يبدأ فى الاتجاه إلى تكوين إيقاع فى العمل (Slade, 1969, pp. 25-27).

وفى مجال اللعب، فإن الطفل يكتسب عادات معينة، وهو ينمِّط الحركة من خلال التشخيص.

إن اللعب، فيما يرى بيتر سليد، دراما خالصة سواء كان لعباً شخصيًّا أو لعباً إسقاطيًّا، وسواء كان لعباً واقعيًّا أو لعباً تخيليًّا، وأى لعب ينطوى على عنصر تمثيلى.

ولكن ما يميز الأداء التمثيلى، عموماً، عند الأطفال، هو تلك التلقائية التى يتمتعون بها فى الصغر، وهى تلقائية إذا أحسن توجيهها، فإنها يمكن أن تفيد فى إكساب الطفل العادات الملائمة لتوافقه النفسى والاجتماعى، كما أنها مما يمكن أن يكسبه الحس الدرامى، الذى هو المقدمة الضرورية للأداء التمثيلى الجيد.

وقد أورد سليد عدداً من الأسئلة التى تم توجيهها إلى عدد من الأطفال الذين يقومون بالتمثيل، وهم جميعاً ممن تقع أعمارهم تحت سن الحادية عشرة. وهو يورد تلك الأسئلة والأجوبة عليها من منطلق أن الطفل ليس مجرد ممثل، بل إنه شخص مهم، لرأيه

وزنه الذى يجب أن نضعه فى الاعتبار، عندما نريد أن نقرر شيئاً بخصوص هذا الطفل.

ويمكن من خلال سياق تلك الأسئلة وأجوبة الأطفال عليها، استخلاص الحقائق التالية:

١ – أن الاطفال يرون أن السن الملائمة لبدء التمثيل، تكون أفضل حينما تكون أصغر ما يكون.

٢ – أن الأطفال حين يقومون بالتمثيل، فإنهم يشعرون أنهم يمثلون أنفسهم.

٣ – أن الطفل يميل إلى تمثيل الدور الذى يؤلفه هو، لا ذلك الذى يؤلفه له الآخرون.

٤ – يقرر الأطفال أنهم يصلون إلى بناء أفكار صالحة للتمثيل من تلقاء أنفسهم.

٥ – عند تمثيل قصة تاريخية، يرى الطفل أنه ليس من المفضل – تحت ظل أى ظروف – تدخل أحد الكبار للإشارة بتوضيح أداء الدور، فإن الدور هكذا، وهو يرفض تدخل الكبار ولا يلتفت إليهم

٦ – يشير الأطفال إلى أنهم لايميلون إلى تكرار أنفسهم، ويفضلون الأدوار الجديدة.

٧ – يذكر الأطفال أيضاً، أنهم من خلال التمثيل يتعلمون أشياء جديدة.

٨ – يقرر الأطفال كذلك، أنهم يمكنهم تمثيل أدوار لم يروها فى حياتهم، أو لم تمر فى خبراتهم.

٩ – يذكر الأطفال أنهم حين يمثلون كما (يحبون) فإن ذلك بالنسبة لهم تمثيل، وهو عمل وهو لعب أيضاً (ردًّا على سؤال هل هو عمل أم لعب)؟

ومن الواضح طبعاً، أن التمثيل لدى الأطفال، ليس مجرد أداء عمل، إنه أولا متعة، والطفل يستمتع أكثر حينما يؤدى عملا ما بتلقائية، والتلقائية التى نشير إليها هنا نابعة من حاجة الطفل إلى التعبير عن نفسه بالصورة التى يعشقها ويتمناها. وهو لا يرحب بتدخل الكبار لتعديل سلوكه عند التمثيل. إنه يصدر فى أدائه عن اقتناع كامل بأن ما يؤديه هو الحقيقة من وجهة نظره. إنه التقمص الكامل لما يتخيله الطفل، وهو نوع من اللعب الدرامى. وهو يشبه إلى حد كبير، ما تشير إليه سوزانا ميللر حين تقرر: أن الطفل أثناء

اللعب الإيهامى لا يرحب بتدخل الكبار لتعديل أو تحبيذ أو تغيير بعض الحركات التى يقوم بها. إن الأطفال يؤدون ما هم مقتنعون به. وهذا الاقتناع نابع من صدق وعمق التخيل، وهو تخيل له وظيفته المباشرة فى إكساب الأطفال خصائص سلوكية ملائمة.

الخلاصة:

من خلال ما تم استعراضه من آراء وأفكار ودراسات تجريبية، يمكن لنا استخلاص النقاط التالية:

١ - أن اللعب التخيلى عند الأطفال، يمثل محوراً هاماً من محاور تشكيل سلوكهم وكلما كان الطفل ذا قدرة عالية على الاندماج، كان أقدر على تشكيل سلوكه فى أوضاع جديدة.

٢ - أن الرفيق الخيالى يبرز لدى الأطفال فى ما بين السنة الثالثة والنصف والسادسة من العمر تقريباً، وهى المرحلة التى ينشط فيها التخيل الارتسامى أيضاً.

٣ - أن تلك الظاهرة، هى عبارة عن أداء تمثيلى تلقائى، يقوم بها الطفل وحده، وهو لا يقبل من الآخرين التدخل لتعديل سلوكه أثناء قيامه بهذا الدور أو ذاك.

٤ - أن الأطفال الذين تبرز لديهم تلك الظاهرة بقدر كبير من التفوق، يتمتعون بدرجة عالية من الذكاء والقدرة اللغوية وحسن التوافق الاجتماعى، كما أن لديهم قدرات إبداعية متفوقه، واستعدادات جمالية تتمثل فى عمق الاستمتاع بما ينجزونه من أعمال.

٥ - أن الأطفال الذين يقومون بالتمثيل يفضلون الأدوار التى يقومون بتأليفها، وهم لا يرحبون، شأنهم شأن الأطفال غير الممثلين أثناء قيامهم باللعب مع رفاقهم الخياليين، لا يرحبون بتدخل أحد لتعديل سلوكهم أو توجيههم للأداء بشكل معين

٦ - أن الاطفال الذين تبرز لديهم تلك الظاهرة، يمكنهم من ناحية أخرى، القيام بتأليف أدوار وتأديتها بشكل تلقائى.

٧ - أنه يمكن الإيحاء للأطفال بأداء أى أدوار تكون لهم بها خبرة، وهم بالفعل

يقومون بتلك الأدوار بشكل تلقائى، وعلى درجة عالية من الجودة.

٨ - أننا نستطيع من خلال الكشف عن أولئك الأطفال الذين يتمتعون بوجود رفيق خيالى لديهم، نستطيع توجيه قدراتهم وترشيد نشاطهم عموماً لأداء الأدوار التمثيلية، على أن نترك لهم حرية اختيار تلك الأدوار من واقع خبراتهم الخاصة.

٩ - أن تدخل الكبار فى تلك المرحلة، ينبغى أن يكون فى أضيق الحدود، حيث إن تلقائية الأداء التمثيلى، هى سمة من سمات سلوك الأطفال. أو على الأصح، فإن تلقائية الفعل هى من أبرز خصائص سلوك الأطفال عموماً، وعلينا أن نستثمر تلك الخاصية فى توجيهها إلى الأداء التمثيلى التلقائى مادام الطفل قادراً على ذلك بحكم ملاحظاتنا عن ظاهرة الرفيق الخيالى، وبحكم ملاحظاتنا عن اللعب التعاونى لدى الأطفال.

١٠ - أنه من خلال ما كشفت عنه دراسات موريس شتاين فى عملية الإبداع، ودراسات خاتينا فى تنمية الخيال كأساس للسلوك الإبداعى، ومن خلال ما كشفت عنه دراسات ناتاتشى فى أهمية التخيل كأساس للاندماج، وعلاقة ذلك بالتشخيص، من خلال كل ذلك ومن خلال ما تم الكشف عنه من وجود فروق فردية بين الأطفال فى استحواذهم على الرفيق الخيالى، وعلاقة ذلك بجودة الأداء التمثيلى التلقائى، يمكن أن نضع أيدينا على حقيقة هامة: تلك هى: أن تلقائية الأداء التمثيلى، مرتبطة بقدرة الطفل على التوافق وبتفوقه فى قدراته العقلية والإبداعية التى هى مستندة إلى خيال على درجة عالية من الخصوبة والانطلاق.

١١ - لايعنى وجود فروق فردية بين الأطفال، عدم إمكانية تنمية ما لديهم من استعدادات مهما كانت ضئيلة بل إن ذلك ممكن، على أن نضع فى اعتبارنا أن ذلك يتم من خلال طاقة معلومة الحدود والإمكانيات، حتى لانحمل أطفالنا مالا طاقة لهم به، ولا ندفعهم فى طرق لا يستطيعون مواصلة المضى فيها، أو لتحقيق أهداف خارجة عن نطاق قدراتهم.

١٢ - من الواضح، أن أى عنصر من عناصر السلوك، لا ينمو فى فراغ بل إن جميع عناصر وأبعاد السلوك متصلة ومتفاعلة.

١٣ - تقرر الدكتورة سمية فهمى (سميه فهمى، ١٩٧٣): أن الطفل يكشف عن جانب كبير من تنظيم شخصيته وهو يمثل، إنه يعبر عن مخاوفه وحبه وأحلامه وشعوره بالذنب وتأنيب الضمير، وعن إحساسه بعدم الكفاية وعن رغباته التى قد لا يتاح له فرصة التعبير عنها فى حياته اليومية - هذا التعبير الحى النابض، يؤدى إلى استبصار الطفل بدوافعه ومشكلاته وإلى أن يفهم نفسه، أى أن استبصار الطفل بشخصيته وفهمه لنفسه، هدف من أهداف التمثيل لدى الأطفال، كما تقرر الباحثة.

ونضيف نحن: إن هذا أيضاً ما يهدف إليه الطفل حينما يقوم ببعض الأدوار التلقائية. وهو لا ينظم شخصيته فحسب، ولا يستبصر بأبعاد سلوكه فقط، ولكنه يتعلم أيضاً ويضيف إلى رصيد خبراته خبرات جديدة، ومن ثم فإن تشجيع الأطفال على الأداء التمثيلى خاصة أولئك الذين لديهم الاستعداد لهذا النوع من الأداء، يمكن ،بالإضافة إلى تنمية السلوك الصحيح لديهم، دفع وتحفيز وتنشيط عناصر السلوك الأخرى بما يضمن مزيداً من الصحة النفسية وحسن التوافق ونمو القدرات العقلية.

مراجع الفصل الرابع

- السيد، فؤاد البهى (١٩٦٩) الأسس النفسية للنمو، دار الفكر العربى-القاهرة.

- حنورة، مصرى (١٩٨٠) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية، دار المعارف، القاهرة.

——— (١٩٧٩) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.

- سويف، مصطفى (١٩٥٩) الأسس النفسية للتكامل الاجتماعى، دار المعارف القاهرة.

- فهمى، سمية أحمد (١٩٧٣) الأسس السيكولوجية التى يقوم عليها مسرح الأطفال، دراسة قدمت إلى حلقة بحث سينما ومسرح الأطفال، المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية من ١٦ - ٢١ يونية ١٩٧٣.

- ميللر، سوزانا (١٩٧٤) سيكولوجية اللعب، ترجمة رمزى يسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة.

- Arastah, A. R. & Arastah, J. (1968) *creativity in the life Cycle,* leiden, E. J. Brill..

- Doob, L. (1964) Eidetic Imagery among the Ibo, *Ethnology,* 3, 357–.

——— (1965) Exploring Eidetic Imagery among the the Kamba of central Kenya, J. *J, S. C. psychol.*, 67, 3–

——— (1966) Eidetic Imagery: across cultural will – o´ the – wisp?; *J. psychol.* 1966, 63, 13 – 34

- Johnson, R & Medinnus, 6 Ed. (1969) *Child psychology*, John Wiley, New York.

- Khatena, J. (1975) Creative Imagination and haw we caw do to stimulate it. (memeographed).

- Natadze, M. (1962) On the psychological nature of stage lmpersonnation, *Brit. J. psychol.* 53, 4.

-Richards, M.Ed. (1974) *The lntergation of chilld into a social world,* Camdridge univ. press.

- Richardson, A. (1969) *Mental lmagery,* Routledge & Kegan, London.

- Slade, P. (1969) *Child Drama,* University of London press, London.

- Stein, M. (1974) *Stimulating creativity, part I,* Academic press, New York.

——— (1975) *Stimulating creativity,* part 2, Academic prss, New York.

الفصل الخامس

الدراسة النفسية للإبداع الفنى
(منهج وتطبيق فى تقويم الشعر)

مقدمة:

الدراسة الحالية، هى فى واقع الأمر محاولة تطبيقية، الهدف الأساسى منها، هو الكشف عن إمكانية استثمار المعارف السيكولوجية والمنهج الموضوعى، الذى بات استخدامه كأسلوب لدراسة الظواهر النفسية أمراً شائعاً فى دراسة الإنتاج الفنى، والكشف عن بعض الملامح الجمالية - فى هذا الإنتاج. والمحاولة على بساطتها، تقدم لمن يهمة الأمر مدخلا مناسباً يجرب فيه أدواته لتقويم الأعمال الفنية بما يساعد فى النهاية على إرساء قواعد لا يكون حولها خلاف كبيرا كما سوف ندرك بعد قليل.

فى كتاب «الأدب كاستكشاف» نقرأ للويز روزنبلات: «أن الفنان وهو يستخدم الكلمات كوسيط، فإن عليه، كما هو الحال بالنسبة للفنانين الآخرين، أن يوجه دعوته أساساً إلى الحواس، إذا ما كان يرغب فى أن يصل إلى المنبع السرى للعواطف المستجيبة. وحيث إنه لن يستطيع أن يمثل لما يقدمه بشكل ملموس، فينبغي عليه أن يختار صوراً ذات دلالة، ليمكن لها أن تستثير قارئه، الذى عليه هو نفسه أن يتولى بنفسه عملية الاستجابة الحسية والعقلية (Rosenblate. 1970, p. 49)

وهذا الرأى، الذى يعرضه كتاب موجه أساساً إلى النقاد أو من يهتم أساساً بعملية النقد، هذا الرأى يمكن أن نعثر له على شبيه، وبنفس الألفاظ تقريباً، لدى أحد المبدعين فى مجال الرواية هو جوزيف كونراد، الذى يقول مشيراً بكلامه إلى كاتب الرواية: «إن عليه أن يتطلع إلى مرونة النحت ولون التصوير والتأثير السحرى للموسيقى، التى هى

فن الفنون؛ فعن طريق المزج الكامل بين الشكل والمادة فقط، وعن طريق العناية الدائمة التى لا تعوزها الشجاعة بشكل الجمل ورنينها فقط، يمكن الاقتراب من المرونة واللون. (كونراد ١٩٧٠، حنورة ١٩٧٩ ص ٣٤).

ومؤدى ما يذهب إليه هذا الرأى، فى جانب منه، هو الربط بين المبدع والمتلقى برباط وثيق، من حيث إن كلا منهما يتعامل مع عمل حى نابض. وهذا لن يتحقق بالطبع، إلا من خلال عناية المبدع بصياغة عمله صياغة تخاطب الحواس، أو بمعنى أدق، تخاطب الخيال الذى يقوم من جانبه بإعادة صياغة الواقع، من حيث إن نشاطه الأساسى، هو المعالجة الذهنية للصور باستخدام الإحساسات.

(Kessel, 1972; Barron, 1969, pp. 1–25 Khatena, 1975, a, b,)

وحين يكون الأمر متعلقاً باللغة، واللغة الفنية على وجه الخصوص، فإننا لا نملك إلا أن نمتد بتفكيرنا إلى العلاقة الوطيدة بين الوسيط الإبداعى (اللغة بألفاظها ومعانيها)، والمبدع الذى أبدع العمل؛ حيث إن هذا الوسيط هو الابن الشرعى للمبدع، وهو يحمل بصماته ويتملك طابعه، سواء بشكل مستقر على مدى حياته، أو بشكل موقفى فى لحظات الإبداع الفنى.

ويشير إلى معنى قريب مما يشير إليه كل من جوزيف كونراد ولويز روزنبلات، ما يذهب إليه الدكتور مصطفى سويف فى دراسته المبكرة عن عملية الإبداع فى الشعر، حيث يقول: «فى موقف مركزه الأنا (موقف الإبداع) تصبح الوقائع ذات خصائص فراسية، وهنا نستطيع أن نقول، إن التهويم قد اكتسب بعد الواقع العملى إلى حد بعيد، بمعنى، أن الأنا يتلقاه كما كان يتلقى إدراك الواقع العملى، أو بعبارة أخرى، إن الواقع العملى أصبح تابعاً للمجال الذهنى إلى حد بعيد. وعلى هذا الأساس، يلزمنا أن نفهم الشاعر، فهو عندما يقول؛ إن الأطلال حزينة، يراها حزينة فعلا، وعندما يقول: أرى البرارى ضاحكات، فقد رآها هكذا فعلا. كل ما يمر بذهن الشاعر فى هذه اللحظات، يكون ذا دلالة جديدة تابعة لديناميات الموقف حتى ذكرياته الخاصة.

ولذلك يقول رتشاردز: «إن ذكريات الشاعر، تأتيه فى لحظات منفصلة عن ظروفها

الخاصة التى اكتنفتها ساعة حدوثها». (سويف، ١٩٥٩ ص ٢٩٠).

وتكمن دلالة هذا القول، فى تغيير حقيقة مشاعر المبدع وهو يعمل فى الموقف الإبداعى، وكون هذه المشاعر تكتسب خصائص الموقف الذى يوجد فيه الشاعر، لدرجة أن لغة الشاعر هى الأخرى، تكتسب خصائص هذا الموقف؛ فهو يعبر عن الواقع بألفاظ تعكس حقيقة إدراكه لهذا الواقع. ومن ثم، فإن الألفاظ تكاد تلامس حواف الأشياء، كما يذكر جوزيف كونراد. وهذه الملامسة، هى من أبرز ملامح العلاقة بين خصائص المبدع من ناحية، وخصائص العملية الإبداعية من ناحية ثانية، والعائد الإبداعى (الإنتاج الفنى) من ناحية ثالثة.. .

وغير خاف أن الكتاب الثلاثة، على اختلاف توجهاتهم (فمنهم الناقد، ومنهم الكاتب الروائى، ومنهم الباحث النفسى) غير خاف أنهم ومعهم كثيرون – يتحدثون لغة واحدة. والسبب فى ذلك، هو سيادة الروح العلمى فى العقود القليلة الماضية من القرن العشرين، حيث أصبحت مفاهيم كل من الأديب والناقد والباحث العلمى، تكاد تكون واحدة، وهو ما أدى – من ثم – إلى مزيد من التقدم فى المجالات الثلاثة.

ويمكن لنا أن نستنتج مما أوردناه من أفكار هؤلاء الباحثين ذوى التوجهات المختلفة، أن المبدع حين يعمل، لا يضع أفكاره كيفما اتفق، بل يبذل فى الواقع جهداً متعدد الأبعاد، حتى لا يأتى عمله مجرد رسالة إخبارية مباشرة. والعمل الإبداعى الناتج عن مثل هذا الجهد المتعدد الأبعاد، يجيىء بحيث يجعل القارئ يعايش فى أثناء قراءته لهذا العمل – نفس الخبرة التى عاناها الكاتب. ومن ثم، فإننا نستطيع أن نزعم مرة أخرى، أن العمل الإبداعى يحمل فى طياته خصائص العملية الإبداعية، بل خصائص المبدع نفسه أيضاً. وهذا ما جعل لويز روزنبلات فى موضع آخر، ترى: أن على القارىء أو الناقد أن يجتهد لكى يعايش العمل الإبداعى بنفس الطريقة التى عايشه بها المبدع وهو يعمل. تقول:

«فى كل وقت يعايش القارئ عملا من أعمال الفن، فهو بمعنى ما من المعانى، يخلق شيئاً جديداً. وعملية فهم عمل أدبى، تقتضى، أساساً، إعادة خلق هذا العمل، فى محاولة للإمساك تماماً بالإحساسات والمفاهيم المؤلفة، والتى يتوسل بها المبدع لكى ينقل طريقته فى الإحساس بالحياة. إن على كل فرد أن يخلق تأليفاً جديداً من تلك العناصر بطريقته

الخاصة، ولكن الأمر الجوهرى، هو أن على المتلقى أن يبث أحاسيسه النابعة لتمتزج بما يوحى به العمل الأدبى (Rosenblate, 1970, P. 113)

وإذا كان على القارئ، وهو شريك كما رأينا للمبدع فى عملية الخلق، أن يعيد خلق العمل الإبداعى، فإن المبدع نفسه، وهو يتعامل مع ألفاظه ومعانيه، إنما يستخدمها استخداماً جديداً مختلفاً عن استخدام الآخرين لها، وربما مختلفاً أيضاً عن استخدامه إياها فى حياته اليومية، أو حتى فى أعمال فنية سابقة. وهذا ما يشير إليه أندريه جيد حين يرى: أن العمل الفنى، ينبغى أن يكون هدفه الوحىَ، وليس الوصف، أى أن يوحى للقارئ والمتلقى، وأن الكلمات حين يستخدمها الشاعر، يكون لها معنى موح مختلف عن معناها فى الاستعمال اليومى. وهو يكثر من استخدام الرمز والكناية، كما أنه يحرص على التجديد والتجربة (جيد، ١٩٦٦).

أردنا بهذه المقدمة، أن نوجد نقطة التقاء بيننا وبين غيرنا من المهتمين بالظاهرة الإبداعية، حتى تكون لغتنا مفهومة. ولكى نزيد هذه اللغة وضوحاً، سنحاول فى الفقرة التالية، أن نحدد أبعاد المفهوم الإبداعى الذى تدور من حوله الفصل الحالى.

فما المقصود بهذا السلوك الإبداعى أو بالإبداع على وجه التحديد؟

ما الإبداع؟.

لعله من الحكمة أن نحاول العثور فى تراثنا العربى على معنى هذا اللفظ، خصوصاً، أنه قد دار حوله جدل كثير، ليس فى لغتنا العربية فحسب، بل لدى غيرنا من الدارسين فى الخارج. ويشير جو خاتينا (1975, a) إلى أن تعريفات الإبداع، أصبحت من الكثرة والتداخل بحيث يصعب علينا اختيار واحد منها للعمل بمقتضاه.

ورد فى لسان العرب: «بدع الشىء يبدعه بدعاً وابتدعه: أنشأه أولا».

وقال أبو عدنان: «المبدع: الذى يأتى أمراً على شىء لم يكن ابتدأه إياه، وفلان بدعة فى هذا الأمر، أى أول لم يسبقه أحد.. والبديع: المحدث العجيب، والبديع: المبدع، وأبدعت الشىء: اخترعته لا على مثال، وأبدع الشاعر: جاء بالبديع». (لسان العرب، ١٩٧٩، جـ ٣ ص ٢٢٩ - ٢٣١). وفى معجم ألفاظ القرآن الكريم (جـ ٢ ص ٨٣):

«أبدع الشيء، كمنعه، بدعاً وأبدعه وابتدعه: أنشأه وبدأه على غير مثال سابق».

ويستخدم البعض لفظ «ابتكار» فى اللغة العربية، مكان لفظ إبداع، ولكن يبدو أن لفظ إبداع أكثر دلالة على النشاط والسلوك المتعلق بالتفوق والحذق فى الصنعة من لفظ «ابتكار» الذى يقتصر معناه على السبق وإتيان الأمر أولا، على خلاف لفظ «ابداع» الذى يكاد يقترب من مفهوم لفظ الخلق، على نحو ما نقرأ فى القرآن الكريم: «بديع السموات والأرض».

وليست بنا حاجة بالطبع، إلى الإشارة إلى أن الحذق الفنى غير الخلق الكونى، وأن الإبداع الإنسانى، يختلف عن الإبداع الآلهى؛ فالإنسان يخلق من عناصر ومواد يملكها، سواء فى عقله أو تكون مطروحة أمامه. ولا يهم بعد ذلك أن يأتى الخلق أو الإبداع على مثال أو على غير مثال، أو يأتى ناقصاً أو يصل إلى حد الكمال. أما الخلق الإلهى والابداع السماوى فهو خلق من العدم تماماً.

هذا عن الإبداع، كما ورد فى اللغة العربية،

فما الإبداع لدى الباحثين الغربيين؟

يرتد أصل كلمة إبداع Creativity، فيما يذكر جو خاتينا Khatena, 1975, a, b, كما يرد فى قاموس ويبستر Webester, 1962 إلى المقطع اللاتينى "Kere"، الذى يعنى: النمو أو سبب النمو. والفعل الإنجليزى يبدع create، أى أنه يسبب المجىء إلى الوجود أو إيجاده ليكون متحققاً، وهو يعنى أيضاً «يصنع، ويؤصل originate، والصفة مبدع creative تركز الانتباه على القدرة الإبداعية creative ability أى أن من يتصف بهذا الوصف يكون مستحوذاً على القدرات التى تجعله كفؤاً لإنتاج عمل إبداعى، كما أنه يكون مالكاً للقوة والدافع والخيال. والاسم creativity يشير إلى خاصية أن يكون الشخص مبدعاً، أو هى القدرة على الخلق The ability to create.

ويذكر جو خاتينا (Ibid): أن الاقتصار على فهم اللفظ من مجرد الرجوع إلى التعريفات القاموسية، يحمل معه مصاعب جمة. وقد يكون السبب فى ذلك، هو أن هذه التعريفات، تحمل معها مصاعب متعلقة بكيفية تحويلها إلى مفاهيم قابلة للقياس والتقويم.

ونحن نعلم أن أنسب تعريف لأى مفهوم أو مصطلح، هو ما يحول هذا المفهوم إلى عدد من الإجراءات أو الخطوات أو العمليات القابلة للملاحظة أو القياس، وهو ما يصطلح على تسميته باسم «التعريف الإجرائى». ويضمن مثل هذا الأسلوب، فى تعريف المصطلحات، التعامل فحسب، مع مفاهيم ذات معنى، وهو ما يضمن أيضاً تنقية المفاهيم مما ألصق بها من طيوف عابثة بسبب سوء الاستخدام أو سوء الطوية.

وقد حاول باحثون كثيرون، تقديم تعريفات إجرائية لمفهوم الإبداع. من هؤلاء:
Bartlett, 1951; Kubie, 1955; Rhodes, 1961; Rogers, 1962; Simpson, 1962; Torrance, 1962; Guilford. 1971.

ويورد تيلور (Taylor, 1959) أكثر من مائة تعريف للمفهوم، وذلك فى دراسة نشرها عن عملية الإبداع (Through: Khatena 1973 1975a)

وحتى لا نشتت أنفسنا وراء مئات التفسيرات والتعريفات لمفهوم الإبداع، فسوف نقف عند تفسير واحد لجيلفورد، هو فى تقديرنا من أكثر التفسيرات العلمية التى تنظر للسلوك الإبداعى نظرة تتفق مع الواقع.

يرى جيلفورد: أن الإبداع ليس منطقة منعزلة من السلوك، حيث إن الطاقة الإبداعية تعتمد على توافر درجات متفوقة مما يطلق عليه قدرات الإنتاج التنويعى Divergent production abilities والتفوق فى هذه القدرات، مما يؤدى إلى تفوق الطاقة الإبداعية، بشرط الاستحواذ على قدر معقول من قدرات الإنتاج التقريرى Convergent thinking (الذكاء العادى). .(Guilford, 1971 p. 161)

ومن الواضح، أن جيلفورد، وهو من أكبر الذين درسوا السلوك الإبداعى بدءا من عام ١٩٥٠، من الواضح أنه ينظر إلى الإبداع باعتباره مفهوماً متعدد الأبعاد.

والمفهوم بأبعاده التى يقدمها لنا جيلفورد، يختص بالعقل البشرى، أى بتلك الاستعدادات العقلية، بسواء كانت ذات خصائص تقريرية Convergent أو كانت مستحوذة على خصائص تنويعية Divergent.

وعلى الرغم من أن النموذج النظرى الذى قدمه جيلفورد كتخطيط لقدرات العقل

البشرى، لا يقدم لنا طبيعة التفاعل بين هذه القدرات فى أثناء السلوك الإبداعى، بما ينطوى عليه هذا السلوك الدينامى من جوانب وجدانية، وطاقات استكشافية جمالية، وتضمينات اجتماعية.. إلخ. على الرغم من ذلك، فإن ميزة النموذج النظرى الذى رسمه جيلفورد للعقل البشرى أنه قدم لنا أسلوباً جديداً فى النظر إلى الطاقة الإبداعية، بل وقدم لنا تصورات خصبة لكيفية تقييم هذه الطاقة بما تحتوى عليه من استعدادات متعددة.

ومن أبرز الاستعدادات الإبداعية التى تضمنها نموذج جيلفورد لبناء العقل البشرى:

١ - **الأصالة**، بمعنى القدرة على إنتاج أفكار أو أشكال أو صور جديدة، متميزة، فريدة وملائمة.

٢ - **الطلاقة**، بمعنى القدرة على إنتاج أكبر قدر ممكن من الأفكار والصور والتعبيرات الملائمة، فى وحدة زمنية محددة.

٣ - **المرونة**، بمعنى القدرة على الانتقال الملائم من موضع إلى آخر فى سرعة، وعدم التصلب والتشبث بوجهة نظر واحدة.

٤ - **استشفاف المشكلات**، بمعنى القدرة على رؤية النقص والقصور والعيوب، حيث لا يرى الآخرون شيئاً من ذلك.

وقد تمكنا فى مصر من إضافة بعد آخر هو بعد «مواصلة الاتجاه». وقد كان السبق فى التنبيه إليه، الدكتور مصطفى سويف (٥٩ ملحق دراسات جيلفورد). وقد عمل على تجلية حقيقته عدد كبير من الباحثين المصريين، وقد أمكن لنا المساهمة بنصيب فى الكشف عن طبيعته المركبة، باعتباره ذا خصائص وجدانية وجمالية وذهنية وبدنية.. إلخ. (حنورة، ١٩٧٩).

ويشير هذا البعد إلى خاصية تميز سلوك المبدع، وهو يؤدى عمله، بما يمكنه من مواصلة العمل والتقييم والمجاهدة لتحقيق هدفه، على الرغم مما يصادف من معوقات وعقبات ومتاعب، وهو الأمر الذى ينعكس على طبيعة العمل نفسه، والذى يظهر واضحاً فى خصائص العمل بوصفه إنتاجاً ذا عناصر وامتدادات وروافد وأبعاد. وبقدر المعاناة التى يعايشها المبدع، وهو يعمل، يكون العمل على درجة مكافئة من العمق والخصوبة.

الدراسات الحديثة للسلوك الإبداعي:

بعد كثير من اللجاج والسفسطة، ومن خلال استخدام المنهج الموضوعى، تراكمت كميات معقولة من النتائج، مهدت الطريق لمزيد من التناول الموضوعى لظاهرة الإبداع.

وفى الدراسة الحالية، يتوجه اهتمامنا الأساسى نحو دراسة الإبداع فى مجال الأدب.

ودراسة الإبداع فى مجال الأدب، يمكن أن تسلك دروباً مختلفة، فهناك من يدرس خصائص المبدعين، وهناك من يدرس العملية الإبداعية، وهناك أخيراً من يهتم بدراسة الناتج الإبداعى، والأمر يتوقف فى النهاية على هدف الباحث من إجراء دراسته، فإن كان يبحث فى خصائص المبدع، وما يستحوذ عليه من قدرات، فإنه يصطنع منهجاً يعتمد على عدد من المقاييس الموجهة لتقويم القدرات العقلية، والخصائص الوجدانية، والإمكانات التشكيلية والجمالية، والاتجاهات الشخصية، والقيم الخاصة.

والمقاييس التى يعدها الباحث لدراسة خصائص المبدع، ليست مقاييس مما تعتمد فى تكوينها على مجرد التأمل العقلى أو التخمين، بل إنها مقاييس تستمد أساساً من ملاحظة المبدعين، ودراسة أعمالهم، وفحص سيرهم الذاتية، مما يحقق ثروة ضخمة من المعلومات التى تساعد فى اشتقاق المقاييس التى تعد لتقويم السمات والخصائص التى يتمتع بها المبدع عموماً، والمبدع فى مجال الأدب على وجه الخصوص. ومن أبرز هؤلاء الذين درسوا خصائص المبدعين فى مجالات الأدب، فرانك بارون وماكينون.

ومن أبرز ما توصل إليه فرانك بارون فى سياق دراسته لخصائص المبدعين بعامة، والكتاب على وجه الخصوص، أنهم يميلون إلى تفضيل المركب على البسيط، بمعنى أنهم يستجيبون للمثيرات أو الموضوعات المعقدة والخصيبة بشكل أفضل مما يستجيب غيرهم ممن لا يتميزون بالإبداع، كما أنهم يميلون إلى معالجة موضوعاتهم من خلال عدد كبير من العناصر، وعلى عدد أكبر من المستويات، وهو ما يحقق لأعمالهم درجة أعلى من الخصوبة، مكافئة من ناحية لاستعدادت المبدع وخصائصه، ومن ناحية أخرى للجهد الذى يبذله المبدع فى أثناء العملية الإبداعية، خصوصاً فى موقف الأداء أو التنفيذ الإبداعى.

كذلك يتميز المبدع بدرجة أعلى من خصوبة الخيال، بما يعنى قدرته على التحرر من سلطان الواقع المحيط به، ويتيح له الفرصة لتناول موضوعه بشكل أكثر تحرراً.

أما إذا كان هدف الباحث هو دراسة العملية الإبداعية لدى الأدباء، فإنه يلاحظ سلوك المبدع وهو يعمل أيضاً، كيف يجهز نفسه ويعد مادته، كيف يبدأ، ولماذا يتوجه توجهات معينة، والإم يهدف، وكيف يبدأ فى العمل، وما العلاقة بين طاقاته العقلية وخصائصه الوجدانية وطاقاته التشكيلية وانتمائه الاجتماعى. وكيف تتآزر كل هذه الجوانب والأبعاد فى تيسير التنفيذ الإبداعى أو تعويقه؟.

ومن أبرز الذين درسوا العملية الإبداعية لدى الأدباء والفنانين فى الخارج، كاترين باتريك، وفرانك بارون، ورودلف أرنهيم. ومن مصر، بدأ الدكتور مصطفى سويف هذا الاتجاه، حين درس عملية الإبداع فى الشعر منذ أكثر من ثلاثين عاماً. وقد مهد بدراسته تلك، الطريق لدراسات أخرى فى مصر، كان لنا نصيب منها، حيث قمنا بدراسة العملية الإبداعية لدى الروائيين، وعملية الإبداع لدى كتاب المسرحية، وعملية الإبداع فى الأداء التمثيلى (سويف، ١٩٥٩، حنورة ١٩٧٩ أ، ١٩٧٩ ب، ١٩٨٠.
.(Patrick, 1941. Barron, 1968, Arnheim, 1962

ويهمنا فى السياق الحالى، أن نشير إلى عدد من النتائج التى انتهى إليها الباحثون المختلفون حول عملية الإبداع، مما يتعلق بها، ويؤثر فيها، ويترك أثره – من ثم – على النتاج الإبداعى نفسه.

(ا) بالنسبة لدراسة الإبداع لدى الفنانين والشعراء، التى قامت بها كاترين باتريك، فقد كان من أبرز نتائجها، تأكيدها لفكرة مراحل عملية الإبداع التى سبق أن أشار إليها بوانكاريه وهلمهولتز ووالاس. (Ghiselin 1952, Wallas, 1962; Stein, 1974, 1975.) والتى تذهب إلى أن المبدع يمر وهو ينفذ عملا أدبيًا، أو فنيًا، بأربع مراحل رئيسية، هى الاستعداد والاختمار والإشراق والتنفيذ، وهذه المراحل – كما تقرر الباحثة – على قدر معقول من التميز والاستقلال. وإن كانت قد أشارت من جانب آخر، إلى تداخلها فى بعض الأحيان، كما أشارت الباحثة إلى أسبقية الكل على الأجزاء، حيث إن العمل الأدبى والفنى يبدأ فى ذهن المبدع بصورة إجمالية، ثم تبدأ التفاصيل بعد ذلك فى الاتضاح.

(ب) أما بالنسبة لفرانك بارون، فهو يعتقد أن الإبداع فى مجال الأدب، يعتمد على عملية استعداد وتجهيز وشحن مسبق، كما أن العملية تستمد خصائصها، مما يتمتع به المبدع من استعدادات، وقد أشار بوجه خاص إلى التخيل الإبداعى، الذى هو أرفع مستوى من مستويات التخيل. ويشير هذا الباحث إلى أربعة أنواع من التخيل هى:

١ - التخيل ذو البعد الواحد، وهو ذلك النوع من التخيل الذى يمكن للشخص من خلاله تخيل منزل أو شجرة أو كتاب، دون إضافة إلى ما يمكن أن تحسه بالحواس الإنسانية المعروفة.

٢ - التخيل ذو البعدين، وهو تخيل يعتمد على الجمع بين العناصر المتباعدة، ولكنه مازال يعتمد على ما يمكن أن ندركه أيضاً بالحواس.

٣ - التخيل ذو الأبعاد الثلاثة، وهو ذلك النوع من التخيل الذى يعتمد على الرمز، كما يحدث حين تبصرِ فى السحب أشكالا فنية. أو حين يرى الشاعر الشمس عاصبة الجبين.

٤ - التخيل ذو الأبعاد الأربعة، وهو ذلك النوع من التخيل الذى يعيد بناء الواقع بناء جديداً، معتمداً على عناصره القديمة، مضافاً إليها الرمز. ثم بعد ذلك يأتى دور النبوءة والسمو فوق الواقع، ليشهد المبدع، فيما يشهد، وهو يصنع عالماً جديداً ليس له علاقة بعالم الواقع. ويضرب بارون مثلا لذلك تخيل جوته حين أبصر الكورس الآلهى يغنى.

والإبداع لدى فرانك بارون، يستمد طاقته المحركة من مفهوم الحرية، والحرية يمكن اعتبارها قيمة أو دافعاً له طاقة نفسية ذات أبعاد عقلية ووجدانية وفيزيقية واجتماعية. ويرى فرانك بارون (Borro., 1968.) أنه من الممكن الحديث عن الحرية الفعلية والحرية الممكنة. والحرية الفعلية هى الحرية فى لحظة معينة وفى موقف معين، على حين أن الحرية الممكنة عبارة عن قيمة تعبر عن مخزون الطاقة لدى الإنسان. وليس من الممكن بالطبع، الحديث عن الحرية بمعنى واحد لدى جميع الكائنات، فحرية الحشرة أكبر من حرية الصخرة أو النبات، وحرية الكلب أو القرد، أكبر من حرية الحشرة، وحرية الإنسان أكبر من حرية القرد، كما أن الناس فيما بينهم يستمتعون بأقدار متفاوته من الحرية. والفرد

نفسه يمكن أن تتحقق لديه الحرية فى موقف معين بدرجة أكبر مما تتحقق له فى موقف آخر. ويمكن لنا أن نستنتج على الفور، أن حرية الكاتب، وهو يعمل، تستمد خصائصها وطاقتها من عدد من الأبعاد الجسمية النفسية والاجتماعية، مما يتعلق بالمبدع ويحيط به. وقد برز لنا ولغيرنا من الدارسين، أن مستوى الحرية الذى يتمتع به المبدع، يكشف عن نفسه فى العائد الإبداعى.

وربما كانت ممارسات المبدع ومحاولاته للتجويد، عبارة عن محاولات للانفكاك من أسر الغموض الذى يحيط به ويكبل خطاه ويعوق تقدمه.

القيود كثيرة، ومحاولات المبدع للتحرر متنوعة، والعمل الإبداعى الذى يخرجه لنا المبدع، يعبر بدرجة أو بأخرى عما استطاع أن يحققه المبدع من انفكاك من أسر الغموض، وهو ما يتبدى فى مرونة الأفكار وطلاقة الصور وأصالة المعانى وتماسك السياق وتواصل العناصر، بما يسفر فى النهاية عن وحدة متميزة، تضم عناصر العمل وأبعاده فى ناتج قوى وجميل ومشوق.

(جـ) أما عن الدراسات العربية لعملية الإبداع الفنى فى الأدب، فإن ما هو منشور منها الآن، ثلاث دراسات هى: عملية الإبداع فى الشعر للدكتور مصطفى سويف، وعملية الإبداع فى الرواية، وعملية الإبداع فى المسرحية لمؤلف هذا الكتاب.

والنتائج التى توصلت إليها الدراسات الثلاث، يكمل بعضها البعض، ويمكن إجمالها فيما يلى:

١ - إن المبدع، شاعراً كان أو كاتباً، يبدأ العمل من أجل تحقيق هدف يسعى إليه، وهو رأب الصدع وتجاوز الهوة القائمة بينه وبين الآخرين من أجل الوصول إلى حالة من التكامل. وهو حين يقوم بذلك، فإنه يعتمد على إدراكه الذى يصور له أن الواقع مصاب بقدر من التهرؤ، وهو يقدم للآخرين رؤيا جديدة لهذا الواقع.

٢ - إن الأداء الإبداعى: لا يعتمد فحسب على قدرات خاصة لدى المبدع، بل إن هناك التوتر الدافع، ذلك التوتر الذى يواكب العملية الإبداعية منذ التفكير فى العمل، وإلى أن يتم العمل بتقديمه إلى الآخر. والآخر له وظيفة أساسية فى العملية الإبداعية، من

حيث إنه يكمل الدائرة المفتوحة، التى تظل، إن هى بقيت غير مكتملة، بمثابة مصدر إزعاج وتأريق للمبدع (سويف، ١٩٧٠).

٣ - إن المبدع وهو يعمل إنما يستند إلى أرضية صلبة من الاستعداد والتجهيز، كما أنه يتمتع بقدرة على التخطيط والاستبصار لعمله؛ وهو قادر على أن يحافظ على اتزانه، كما أنه دائم الانهماك فى موضوعه. ومما يميز المبدع أساساً، أنه قادر على مواصلة الاتجاه من أجل تحقيق الهدف. والاتجاهات متعددة: خيالية، ومنطقية، وتاريخية، وجسمية، وجدانية، وعلى المبدع أن يواصل تنمية كل اتجاه من هذه الاتجاهات، وأن يحافظ على تماسكه، سواء فى داخله هو شخصيًا، أو فى أداء العمل نفسه. (حنورة ١٩٧٩ أ).

٤ - إن المبدع وهو يقوم بعمله، فإنه يقوم به من خلال إطار معرفى أو أساس فعال، وهذا الأساس ذو أبعاد أربعة، هى البعد الجمالى، والبعد المعرفى، والبعد الوجدانى، والبعد الاجتماعى (حنورة ١٩٨٠). وهذا الأساس لا يفاجأ به الكاتب مكتملا، بل إنه يتحقق بوصفه نتيجة عملية ارتقائية، وخبرات متوالية، مروراً بثلاثة مستويات من الارتقاء، هى المستوى الأول، ويشار به إلى التنشئة الاجتماعية والاحتضان والتحبيذ والتعلم والمحاولات فى مجال أو أكثر من مجالات الإبداع. ويشار بالمستوى الثانى، إلى انعطاف المبدع إلى جنس معين من الأجناس الإبداعية: يحاول فيه محاولات جادة، وقد ينتقل بينه وبين أكثر من جنس، إلى أن يستقر على جنس أساسى يعرف به، فيزداد به تعلقاً ويزداد له تجويداً. أما المستوى الثالث، فهو مستوى الأداء والتنفيذ لعمل من الأعمال الإبداعية. وهذا المستوى الثالث، هو قسمة بين الخبرة والنمو، التى تلتقى فيه نتيجة للتفاعل بين الأبعاد الأربعة، التى تميز أساساً كل مستوى من المستويات الثلاثة، ولكنها فى المستوى الثالث تكون أكثر نشاطا وفاعلية.

وحينما ننظر إلى هذه الدراسات التى قدمناها، نلاحظ أنها لا تبدأ من مسلمات قاطعة، أو معتقدات راسخة، أو أفكار مسبقة، بل هى تعتمد أساساً على الاستقراء العلمى والرجوع إلى الواقع، واختبار صدق النتائج على محك التجربة العلمية.

ولقد كان اتجاه الدراسات المصرية، ألا تقف عند مجرد التجريب المعملى الضيق، وإن

كان لهذا النوع من التجريب أهميته الخاصة فى فحص بعض الأبعاد فحصاً مجهريًّا، يزود الباحث بحقيقة بعد غامض أو مفهوم غير مستقر، أقول: إن دراساتنا المصرية، كانت أكثر شمولا من دراسات غيرنا من الباحثين الغربيين الذين وقفوا عند مفاهيم ضيقة، وقد كان الهدف لدينا، هو توفير أكبر قدر ممكن من الوضوح، حتى لا تجىء النتائج التى تتوصل إليها دراساتنا مقصورة على بعد دون آخر، على نحو ما نلاحظ مثلا فى دراسة أرنهيم لجرنيكا بيكاسو؛ فقد كان توجه الباحث باعتباره منتمياً إلى مدرسة الجشطلت، يقود خطاه نحو الاهتمام بدراسة الأبعاد الإدراكية لدى المبدع، وما تفرزه هذه الأبعاد من خصائص معينة تساهم فى تشكيل العمل الفنى. وربما كان هذا هوالسبب فى أن مثل هؤلاء الباحثين يفضلون دراسة عمليات تهتم أساساً بدراسة موضوعات تشكيلية، حيث إن مسلماتهم النظرية قد لا تجد لها، إذا هى توجهت إلى عمل أدبى، ما يسعفها أو يكون بارز الوضوح فى إضفاء الصدق والثبات على نتائجها.

ويكفينا الآن هذا القدر من الدراسات العلمية الموضوعية للسلوك الإبداعى، وننتقل إلى محاولة أخرى نطرق بها مجالا جديداً فى التطبيقات الممكنة للمنهج العلمى فى دراسة الإبداع.

والمحاولة الجديدة تهدف إلى دراسة الإنتاج الإبداعى نفسه. فإذا كنا حين نحاول دراسة الطاقة الإبداعية لدى المبدع، نفحص جانباً من استجاباته أو أدائه على مقياس معين يكون ممثلا لسلوكه فى ظل ظروف مضبوطة، فلماذا لا نستخدم نفس المنحى فى دراسة الناتج الإبداعى نفسه، وهو ما ارتضى أن يقدمه لنا المبدع، معترفاً بأن هذا هو جهده، وتلك هى طاقته؟

والناتج الإبداعى، إن لم يكن هو أصدق المحكات للكشف عن كفاءة المبدع، فهو – على الأقل – يمثل خطوة على الطريق الصحيح للكشف عن الخصائص الإبداعية فى هذا العمل.

المنهج الموضوعى فى دراسة الناتج الإبداعى:

بعد هذه المقدمة النظرية التى حاولنا فيها إرساء بعض ملامح اللغة المشتركة بين

المبدعين والنقاد والباحثين النفسيين، نرى أنه قد آن الآوان للتقدم خطوة أخرى على طريق محاولتنا دراسة الإبداع الفنى بالمنهج الموضوعى.

ما المنهج الموضوعى؟ ولماذا هذا المنهج؟

المنهج الموضوعى فى أحد معانيه، هو الطريقة العلمية المنظمة لدراسة أى موضوع أو أى ظاهرة بشكل حيادى دون ما تدخل من الباحث بإضفاء بعض معتقداته أو مشاعره الخاصة، أو قهر النتائج للخروج باستنتاجات ليست بالضرورة متعلقة بالظاهرة موضوع الدراسة الموضوعية. والدراسة الموضوعية هى استخدام أسلوب للدراسة إذا أُتيح لأى باحث آخر استخدامه فى ظل ظروف مضبوطة ومماثلة فإنه يحصل على نفس النتائج، أو بإيجاز، هو منهج إذا استخدمَ فإنه يعطى نتائج قابلة للاستعادة إذا ما استخدم مرة أخرى فى ظل ظروف مماثلة.

أما لماذا هذا المنهج على وجه التحديد، فإن الإجابة عن هذا السؤال تقتضينا الوقوف على منهج آخر، يكون عينة ممثلة للمناهج غير الموضوعية، ثم بعد ذلك نحاول تحديد المبررات التى تدعونا إلى استخدام المنهج الموضوعى.

كارل روجرز ومنحى تحقيق الذات:

يذهب كارل روجرز، إلى أن منشأ الإبداع يبدو أنه هو نفسه منشأ النزعة المحركة للشخص فى العلاج النفسى لكى يبرأ مما به من اضطراب. إنها نزعة الإنسان لكى يحقق ذاته، ولكى يتطابق مع إمكاناته.

ويرى كارل روجرز، أن التمييز بين المبدع وغير المبدع لا يتم من خلال فحص الإنتاج. إن جوهر الشخص المبدع، هو جدته، ومن ثم، فإننا لا نملك محكاً يمكن أن نحتكم إليه. ويشير التاريخ فى الواقع، إلى حقيقة أن الإنتاج كلما ازداد أصالة كان حكم المعاصرين عليه بأنه «شر». إن العمل الإبداعى، سواء كان فكراً أو عملا من أعمال الفن أو اكتشافا علميًّا، فإنه ينظر إليه على أنه شذوذ وسوء وحماقة. ويبدو واضحاً أنه لا يوجد شخص حى معاصر للإنتاج الإبداعى، يمكن أن يقوِّم عن طيب خاطر، الإنتاج

الإبداعى فى نفس الوقت الذى يتشكل فيه العمل. وهذا الرأى يزداد صدقه، كلما كان العمل الإبداعى أكثر جدة (Rogers, 1972 p. 140.) هذا هو رأى كارل روجرز فى عدم جدوى استخدام الإنتاج أو الأداء الإبداعى محكاً للتمييز بين المبدعين وغير المبدعين، أو بين العمل الإبداعى والعمل غير الإبداعى. فماذا يقترح هذا الباحث؟

إنه يرى أن المحك الأساسى للكشف عن الإبداع أو عدمه لدى الشخص، هو أن يكون الشخص منفتحاً على الخبرة ومستثمراً لها فى تنمية ذاته، وأن يكون سلوكه إبداعيًّا. أما إذا كان رافضاً أو منكراً أو مشوهاً لخبراته التى تأتيه من العالم الخارجى، فإنه يكون مبدعاً ولكن فى اتجاه الشر والسوء والمرض، مثل ذلك الشخص المصاب ببرانويا العظمة، الذى يكون نظرية فريدة تفسر له العالم. وهناك الشخص الثالث غير المبال بأى شىء، الذى لا يرفض، ولا ينفتح ولا ينغلق..

ويشير كارل روجرز إلى عدة شروط، يمكن من خلالها أن يصير الشخص مبدعاً، وهى:

١ - الانفتاح على الخبرة، وهذه الصفة عكس الدفاعية، أى اتخاذ موقف الحذر والمخالفة والدفاع عن الذات فى مواجهة أى خبرة تأتى من الخارج باعتبارها تهديداً مباشرا للشخص.

٢ - وجود محك داخلى للتقويم، على أساس أن المحك الداخلى هو أصدق المحكات.

٣ - القدرة على اللعب بالعناصر والمفاهيم.

هذا فيما يخص الشخص. فماذا عن المحيطين به؟ يقدم كارل روجرز عدة إرشادات أو ظروف يمكن من خلالها دفع الشخص فى طريق الإبداع وهى تتدرج تحت فئتين: الفئة س والفئة ص.

الفئة س: الأمن النفسى

١ - تقبل الشخص كقيمة فى حد ذاته وبدون شروط.

٢ - ضمان وجود المناخ الذى لا يوجد فيه أى تقييم خارجى.

٣ - التفهم الوجدانى.

الفئة ص: الحرية الشخصية:

تكمن الحرية الشخصية فى إتاحة الفرصة للفرد لكى يعبر عن نفسه بوضوح، ودون إلزامه بالتعبير من خلال محكات أو معايير خارجية، وجعله يعمل وفقاً لإطاره المرجعى الداخلى، أى بنائه النفسى الذاتى، الذى تكون على مدى عمره بشكل مستقل وبصورة مختلفة عما هو لدى الأفراد الآخرين. وما دام الشخص مختلفاً عن غيره، متميزاً عنهم، فلا يمكن أن نتوقع أن يعمل أو يفكر أو يعبر على نحو ما يفعل الآخرون.

هذه هى نظرية كارل روجرز فى الإبداع ، وهى تستمد أصولها ومفاهيمها - كما يذكر هو نفسه من ممارساته فى مجال العلاج النفسى. وهى لا تعتمد إلا على ملاحظاته على بعض الأفراد المضطربين الذين كانوا يعرضون أنفسهم عليه، لكى يتعاون معهم وفقاً لأسلوبه فى العلاج النفسى المعروف باسم «الارشاد النفسى المتمركز حول العميل».

وليس يخفى الابتعاد عن الواقع فى كل ما يذهب إليه هذا الباحث، منذ المسلمة الأولى إلى آخر شرط وضعه لدراسة السلوك الإبداعى. فعلى حين يرى: أنه لا يوجد مقياس خارجى أو طريقة معقولة نحكم بها على ما إذا كان الناتج إبداعيًّا أم لا، نراه يناقض نفسه بعد ذلك حين يطلب إلينا أن نترك الشخص يعبر بحرية عن نفسه. ولنفرض - كما يقول - أنه عبر بحرية فأعطانا نظرية فى تفسير العالم، ثم اكتشفنا أن هذا الشخص مصاب بالبرانويا (ذهان العظمة والاضطهاد)، فماذا نفعل ؟ أو ليس تقويمنا له بأنه مصاب بهذا الاضطراب النفسى هو حكم على سلوك صادر عنه، وهو ما يمكن تصنيفه تحت اسم (إنتاج)؟

وعلى الرغم من اعتراضنا على كارل روجرز فى عدم اقتناعه بأهمية تقويم الإنتاج، ومن ثم رفضه لأى محك خارجى يمكن استخدامه للكشف عن العناصر الإبداعية فى أى عمل، على الرغم من ذلك، فإن الأفكار التى قدمها روجز، الخاصة بالمناخ المناسب والحرية الشخصية واحترام الشخص كقيمة، لا اعتراض لنا عليها. وقد رأينا أن قرانك

بارون، دعا إلى الحرية باعتبارها مناخاً ضروريًا لعملية الإبداع، بل إن الإبداع نفسه، هو محاولة لكسر الحواجز والقفز فوق الأسوار.

وما أكثر المناهج التى تنحو منحى كارل روجرز. ولسنا فى مقام تقديم عرض نقدى لتلك المناهج، ولكننا فحسب، قدمنا هذا المنهج، على الرغم من أنه أقرب تلك المناهج إلى المنهج الموضوعى، لكى نتقدم فنجيب عن سؤالنا الذى سبق أن طرحناه: ولماذا المنهج الموضوعى؟

إن المنهج الموضوعى فى دراسة الظواهر النفسية، لا يدعى لنفسه قداسة لا يمكن أن ينضوى تحت لوائها إلا قلة نادرة، فهو منهج مطروح لكل من أراد أن يستخدمه، وهو من البساطة والوضوح بالدرجة التى تجعل أى باحث يستطيع أن يستخدمه بشكل مماثل لاستخدام الآخرين له ومن ثم فإن النتائج التى نصل إليها من خلال استخدام هذا المنهج، تكون قابلة للاستعادة والمناقشة على محكات تخص العمل نفسه أو الموضوع المطروح للتقويم.

ونحن نعلم أن نقاشاً وجدلا دار حول الذاتية والموضوعية فى النقد الأدبى، ونعلم أن الخلاف مازال بين أولئك الذين يشجعون النظر إلى العمل بطريقة ذاتية ، بحيث يمكن للناقد أن يستخلص من العمل أعماقاً وأبعاداً قد لا تتاح لآخرين، من حيث إن كل ناقد له مهاده الثقافى وخلفيته الفنية وزاوية الرؤية المستقلة عن زوايا الآخرين فى النظر والتقويم.

ويبدو أن أنصار الذاتية هؤلاء، هم أقرب فى اتجاههم إلى كارل روجرز ورأيه، من حيث إنه لا يوجد مقياس موضوعى خارجى لتقويم الإنتاج الإبداعى، وإن الإنتاج نفسه لا يعد محكًا لتقويم السلوك الإبداعى.

أما أصحاب الاتجاه الموضوعى فى النقد، فهم أولئك الذين يفضلون وجود محكات خارجية يمكن لنا جميعا الاحتكام إليها. فإذا ما نجحنا فى استخدام تلك المحكات استخداماً دقيقاً، فإننا سوف نصل جميعاً إلى نفس النتيجة. وبذلك لا يكون ثمة اختلاف ولا خلاف على قيمة عمل من الأعمال، ولا على قيمة صاحب هذا العمل، وهو ما يقضى

على تلك السذاجة التى أصيب بها الوسط الفنى والأدبى فى نقد الأعمال الفنية، ذلك النقد الذى لا يمكن أن يكون نقداً أو تقويماً، بل هو فى الغالب الأعم، أقرب ما يكون إلى الخواطر الشخصية، يصيب أو يخطئ بقدر التزامه بقاعدة أو مبدأ، أو بقدر اقترابه من أحد المحكات الموضوعية للتقويم أو ابتعاده عنه.

والمنهج الموضوعى – كما ذكرنا من قبل – يعتمد على قواعد يضعها للاستخدام، مثلما نستخدم المتر فى قياس المسافات، وكما نستخدم الميزان فى معايرة الأوزان، وأقرب الأمثلة إلينا فى اللغة، هو ما يعرف باسم بحور الشعر، أو ما يعرف بقواعد النحو والصرف.

إنه مجموعة من القواعد، توضع بما يتلاءم مع طبيعة الشىء المقوم، ومع طبيعة الهدف من التقويم، أى أنه لا توجد قاعدة واحدة أو جملة من القواعد تصلح لكل مجال وتستخدم فى جميع الأحوال؛ فلكل مقام مقال كما يقولون. والقواعد التى سوف نحتكم إليها الآن فى دراسة الإبداع الفنى، سوف نقوم بتوجيهها نحو الإنتاج الإبداعى، وهى محاولة – فيما نعلم – تتم لأول مرة فى اللغة العربية، ولكنها تستمد خصائصها من دراسات أخرى سابقة فى مجال السلوك الإبداعى، خصوصاً ما تعلق بدراسة الطاقة الإبداعية وما يتفرع عنها.

الأساس النفسى الفعال كنقطة بداية:

أشرنا من قبل إلى مفهوم الأساس الفعال، باعتباره وعاءً يمكن أن يستوعب حركة المبدع المستندة إلى أبعاد نفسية واجتماعية، وصولا إلى إنجاز عمل من الأعمال الإبداعية.

وقد رأينا أن المبدع – حين يعمل – يعتمد على طاقات عقلية كامنة فيه، ودوافع واتجاهات وقيم وخصائص نفسية يتسم بها، كما أنه يتبنى قيماً وأساليب جمالية وتشكيلية، تعمل عملها فى تكوين عمله ومنحه خصائص متميزة، هى فى غالب الأمر، خصائص مستقرة لدى المبدع، تعمل عملها فى توجيهه، بل فى توجيه حركة العمل نفسه. ومن ناحية أخرى، فإن هناك أبعاداً تاريخية واقتصادية واجتماعية، تحرك المبدع فى اتجاه أو آخر، ومن ثم، فإننا لا يمكن لنا أن نتصور أن عملا من أعمال الفن أو الأدب، بل العلم،

يمكن أن يمنح قيمته الحقيقية، دون أن تكون هذه القيمة مستمدة من الظروف والخصائص التى أسهمت فى تشكيله. ونحن فى هذا الموضع، لا نطمح فى أن نحيل العمل الإبداعى إلى بطاقة نفسية يمكن أن نستشف منها ما تنطوى عليه شخصية المبدع، كما لا نرغب فى استخدام الناتج الإبداعى كوثيقة اجتماعية نستشف منها القيم السائدة فى المجتمع، أو الدعوة التى يدعو إليها المبدع. وعلى الرغم من أن ذلك ممكن لأن هدفنا الأساسى هو تقويم العمل نفسه، من حيث الخصائص التى تشكل ملامحه، اعتماداً على عدد من المحكات التى ثبت أنها تميز استجابات المبدعين وأنشطتهم. وعلى الرغم مما يدعو إليه كارل روجرز من نبذ هذا المنحى جانباً، فإنه لم يقدم لنا البديل الذى يمكن من خلاله الكشف عن أن عملا ما أبداعى أو غير إبداعى، وكل ما قدمه لنا، هو التأكد من أن الشخص متفتح على الخبرة، وأنه يعبر عنها تعبيراً صادقاً، دون أن يدلنا إيضاً على ماهية تلك النفس أو الذات الداخلية، ما دامت أمرا داخليًّا ذاتيًّا لا يخص غير الشخص نفسه، أى أن المعنى – كما يقولون – فى بطن الشاعر.

وحين نتقدم نحن الآن لكى ننظر إلى العائد أو الناتج الإبداعى على محكات ثبت أنها صادقة فيما يمكن أن تشير إليه من خصائص إبداعية، فإنما نلزم أنفسنا ونلتزم أمام غيرنا بكلمة سواء ليس عليها خلاف – على الأقل – إذا ما احتكمنا جميعا إلى المنهج الموضوعى الذى سبقت الإشارة إليه.

والأساس النفسى الفعال، كمفهوم نتبناه لتفسير السلوك الإبداعى، يستند إلى تراث عريض من النتائج العلمية والأفكار المحققة.

لقد أشرنا إلى أن أبعاده أربعة:

(ا) المعرفية، بما تشير إليه من قدرات عقلية وعمليات ذهنية.

(ب) والوجدانية، بما تشير إليه من سمات شخصية واتجاهات محببة وقيم متبناه ودوافع حافزة إلى العمل.. إلخ.

(جـ) قدرات وقيم تشكيلية وجمالية، تمكن المبدع من اختيار الزوايا المناسبة ورسم الخطوط الملائمة، وبث الألوان المفضلة، وتبنى الأشكال الرائقة.

(د) المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية؛ وهى الجوانب المعبرة عن ظروف المجتمع وأحداث الواقع وحادثات التاريخ وما يعانية الناس من متاعب وما يطمحون إليه من آمال.

وفى الفصل الحالى، سوف نحاول أن نستخدم الأساس النفسى الفعال باعتباره بطانة للعمل الإبداعى، تترك بصماتها على العمل نفسه،بحيث يجى متماسكاً، إن كان الأساس متماسكاً، ويجىء العمل هشًا، إن كان الأساس هشًا.. كما أن الجماليات المنبثة فى العمل، تنبىء عما يتمتع به المبدع من تلك الخصائص ؛ وهى من أهم الأبعاد التى تميز العمل الإبداعى، على نحو ما يذكر الجرجانى حين يقول: «كما أنك ترى الرجل قد اهتدى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة ، والنقش فى ثوبه الذى نسج؛ إلى ضرب من التمييز والتدبر فى أنفس الأصباغ وفى مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها، إلى ما لم يهتد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر فى توجيههما معانى «النحو» ووجوهه التى علمت أنها محصول النظم» (عن هلال: ١٩٧٣ ص ٢٧٨).

ما تلك المعايير إذن، التى سوف نحتكم إليها فى تقويمنا لأحد الأعمال الأدبية؟

بداية نقرر أن المعايير متعددة، ويكفى أن نعلم أن النموذج النظرى الذى يقدمه لنا جيلفورد، يتضمن أكثر من ١٢٠ قدرة عقلية متميزة، تعمل فيما بينها بنوع من التكامل والتفاعل لإفراز المعانى والأشكال والصور. وهذه القدرات العقلية، تعبر فقط عن أحد وجوه الأساس النفسى الفعال الأربعة؛ فهل نستطيع أن نستخلص من العمل عدداً مكافئاً من الجوانب، يقابل كل منها قدرة من قدرات البناء العقلى عند جيلفورد؟

الواقع أن المسألة تخضع لإختيار الباحث، وسوف نحاول فى دراستنا الحالية، اختيار أربعة جوانب نتخذها محكات لفحص أحد الأعمال الأدبية. وسوف نوضح فيما بعد، كيفية استخدامنا لتلك المحكات.

والنموذج الذى اخترناه لنجرى عليه دراستنا، هو قصيدة شنق زهران للشاعر صلاح عبد الصبور، واختيارنا لإحدى القصائد تقف وراءه عدة اعتبارات:

أولا: أن القصيدة عمل إبداعى تناوله قبلنا دارسون آخرون، وأقروا بأنه مشتمل على خصائص إبداعية.

ثانياً: أن القصيدة من الشعر الدرامى الذى يمتد فى الزمان ويغطى واقعة تاريخية معروفة، وهو ما يتيح لنا الكشف عن أصالة استخدام الشاعر للواقعة.

ثالثاً: أن القصيدة ذات حجم يناسب الدراسة الحالية ذات الهدف المحدد، وهو الكشف عن طبيعة أحد المناهج. وأيضاً، فإنها تلائم الحيز المتاح فى مثل هذه الدراسة.

رابعاً: أن القصيدة الشعرية، كما اتضح من دراسة العملية الإبداعية فى الشعر (سويف، ١٩٧٠) وتذوق الشعر أيضاً، مما يمكن أن يظهر فيها، بشكل أكثر بروزاً، حركة الشاعر وهو يعمل من حيث الحالات النفسية التى تواكب الفعل الإبداعى من بدايته إلى نهايته.

لكل هذه الأسباب، ولأسباب أخرى غيرها، رأينا أن اختيار إحدى القصائد لتطبيق المنهج النفسى عليها، هو مما يناسب المقام الحالى. أما المحاور التى رأينا انتخابها كمحكات معقولة، فهى المحاور التالية:

١ ـ المحور المعرفى متضمنا الاصالة والمرونة والطلاقة ومواصلة الاتجاه.
٢ ـ المحور الاجتماعى متضمنا السياق الاجتماعى للمبدع وللعمل.
٣ ـ المحور الوجدانى متضمنا الدوافع والعواطف والانفعالات
٤ ـ المحور التشكيلى الجمالى للعمل الفنى.

وسوف نقتصر فى مناقشتنا على عدد محدود من الأبعاد الفرعية لكل محور وهو ما قد لايغطى إلا مساحة ضئيلة من الأساس النفسى الفعال، والسبب، هو أننا لا نهدف إلى استنفاد القصيدة بالتقييم الكلى الشامل. ولا نهدف كذلك إلى الكشف عن كل الأبعاد النفسية والاجتماعية والجمالية والوجدانية التى سيطرت على المبدع أو سيطر عليها المبدع وهو يعمل. هدفنا كما قلنا، هو انتخاب نموذج من الإنتاج الإبداعى، ونموذج من الأبعاد النفسية التى يمكن أن تظهر بشكل بارز فى العمل الإبداعى.

أما أسلوب التناول فهو يعتمد على ما يلى:

١ - متابعة المبدع وهو يتنقل من حركة إلى أخرى على نحو يبدو واضحاً فى وحدات القصيدة.

٢ ـ دراسة الصور الشعرية الأصيلة التى وردت فى ثنايا العمل.

٣ ـ إحصاء عدد الصور التى أفرزها الشاعر فى قصيدته وهو ما يعطينا جانب الطلاقة (بأبعاده المختلفة دون أن نحاول تفصيل القول فى تشعبات هذه الطلاقة وأنواعها، وهو الأمر الذى يخرج عن هدف الدراسة الحالية ونطاقها (سويف، ١٩٧٠ ص٣٤٩-٣٧٦).

٤ ـ إحصاء النقلات والتنويعات التى ميزت حركة المبدع وهو يعمل، بما يعبر عن مرونة المبدع وخصوبة العمل الإبداعى.

٥ ـ تقييم الأبعاد والقيم الاجتماعية التى تبناها الشاعر وكشفت عن نفسها فى سياق العمل.

٦ ـ الكشف عن الدوافع والقيم الشخصية التى تحكمت فى حركة القصيدة.

٧ ـ متابعة فكرة القصيدة من أولها والوقوف على تدفق المبدع وتغلبه على ما نشأ فى سبيله من عقبات نتيجة رغبته فى التنويع والتوزيع والتخصيب.

٨ ـ محاولة الكشف عن بعض الأبعاد الجمالية فى القصيدة، وعلى وجه الخصوص ما يتعلق منها بالجانب التشكيلى والتراكيب المفضلة لدى المبدع.

هذا هو المنهج الموضوعى فى دراسة العمل الإبداعى، وهذه هى الخطوط المختارة لدراسة بعض أبعاد هذا العمل، وهذا هو أسلوبنا فى دراسة تلك الأبعاد.
وفيما يلى تطبيق للمنهج على قصيدة صلاح عبد الصبور «شنق زهران»:

شنق زهران

.... وثوى فى جبهة الأرض الضياء
ومشى الحزن إلى الأكواخ... تنين له ألف ذراع
كل دهليز ذراع
من أذان الظهر حتى الليل.. يا لله
فى نصف نهار
كل هذى المحن الصماء فى نصف نهار
مذ تدلى رأس زهران الوديع

* * *

كان زهران غلاماً
أمه سمراء.. والأب مولد
وبعينيه وسامة
وعلى الصدغ حمامة
وعلى الزند أبو زيد سلامة
ممسكاً سيفاً، وتحت الوشم نبش كالكتابة
اسم قرية
«دنشواى»
شب زهران قوياً
ونقيًا
يطأ الأرض خفيفاً
وأليفاً
كان ضحاكاً ولوعاً بالغناء

وسماع الشعر فى ليل الشتاء
ونمت فى قلب زهران، زُهَيَرةْ
ساقها خضراء من ماء الحياة
تاجها أحمر كالنار التى تصنع قُبْلَة
حينما مر بظهر السوق يوماً
ذات يوم...
مر زهران بظهر السوق يوماً
واشترى شالا مُنَمْنَمْ
ومشى يختال عجباً، مثل تركى معمم
ويجيل الطرف.. ما أحلى الشباب
عندما يصنع حباً
عندما يجهد أن يصطاد قلباً
كان يا ما كان أن زُفَّتْ لزهران جميلهْ
كان يا ما كان أن أنجب زهران غلاماً... وغلاماً
كان يا ما كان أن مرت لياليه الطويله
ونمت فى قلب زهران شجيرةَ
ساقها سوداء من طين الحياةَ
فرعها أحمر كالنار التى تحرق حقلا
عندما مر بظهر السوق يوماً
ذات يوم
ورأى النار التى تحرق حقلا
ورأى النار التى تصرع طفلا
كان زهران صديقاً للحياة
ورأى النيران تجتاح الحياة
مد زهران إلى الأنجم كفاً
ودعا يسأل لطفاً

ربما... سورة حقد فى الدماء
ربما استعدى على النار السماء
وضع النطع على السكة والغيلان جاءوا
وأتى السياف مسرور وأعداء الحياة
صنعوا الموت لأحباب للحياة
وتدلى رأس زهران الوديع
قريتى من يومها لم تأتدم إلا الدموع
قريتى من يومها تأوى إلى الركن الصديع
قريتى ـ من يومها تخشى الحياة
كان زهران صديقا للحياة
مات زهران وعيناه حياة
فلماذا قريتى تخشى الحياة...؟

الأبعاد المقومة	العدد	النسبة المئوية*	تعليقات
		٪	
عدد سطور القصيدة	٤٤	١٠٠	
عدد مرات التنويع فى الصور	٢٥	٥٧	تعبر عن عدد الانتقالات من سياق إلى سياق
عدد الصور الشعرية الأصيلة	١٢**	٢٧	تعبر عن الصور المبتكرة الجديدة الملائمة
عدد الصور بوجه عام	٣٤	٧٧	تعبر عن طلاقة الصور بصرف النظر عن قيمتها
البطانات الوجدانية فى القصيدة	٢٠	٤٥	(تضم دوافع وقيم واتجاهات المبدع تجاه الأشخاص والأحداث)
السياقات الاجتماعية	١٥	٣٤	وتعبر عن التضمينات ذات الصبغة الاجتماعية فى العمل
التراكيب التشكيلية فى العمل	٤٦	١٠٤	وتعبر عن مرات التشبيه والاستعارة والحركة فى العمل
التراكمات التى أسهمت فى مواصلة الاتجاه	١٦	٣٦	وتعبر عن مواصلة الاتجاه فى القصيدة (مواصلة الخيال)

* حسبت النسبة المئوية بنسبة عدد مرات ورود المتغير موضوع المقارنة إلى العدد الكلى للسطور

** استخدمنا طريقة جيلفورد فى حساب قيم الأصالة من حيث هى التفرد والتميز والجدة، أما إذا استخدمنا طريقة باحث آخر هو سارانوف ميدنيك فى الربط بين العناصر المتباعدة فسوف نحصل على ١٥ صورة بنسبة ٣٤٪ من عدد السطور. وحين نستخدم طريقة شافير فى اعتبار التشبية والاستعارة هما الأساس، فسوف نحصل على حوالى ٣٠ تشبيهاً بنسبة ٦٨٪ وفى رأينا أن طريقة شافير أفضل.

مناقشة

لنبدأ بمواصلة الاتجاه:

تتكون قصيدة شنق زهران من ٤٤ سطراً تقع فى ثمانية أقسام، كل قسم منها يمثل وحدة فرعية تمهد للوحدة التى بعدها، وتمدها بطاقة النمو والاستمرار. ومن المفترض أن كل وحدة تعبر عن حركة لها تكاملها النسبى واستقلالها النوعى، ولكن من الملاحظ، أن هناك رباطاً خفياً ما بين هذه الوحدات. فالجزء الأول عبارة عن تمهيد يمكن أن نجد له صدى فى كل الوحدات الفرعية التالية له. ومطلع القصيدة نفسه، يلقى إلينا بالانفعال الأساسى الذى أسهم فى تشكيل الحدث «وثوى فى جبهة الأرض الضياء». لدينا أرض ولدينا ضياء، ولدينا جبهة لتلك الأرض، ثم هناك فعل، والفعل يقوم به ضوء لا حياة فيه، ولكن الشاعر يبث فيه الحياة. وحين يثوى شىء، فهذا يعنى أنه يستقر أو يتوقف عن الحركة بعد أن كان منتشراً. أما جبهة الأرض التى يثوى فيها الضياء، فهى لدى عبد الصبور نهاية الحياة. وهى أيضاً مبعث الحياة: «مات زهران وعيناه حياة، فلماذا قريتى تخشى الحياة؟»

وترتبط هذه الفقرة بالوحدة الثانية.. «كان زهران غلاماً وبعينيه وسامة، وعلى الصدغ حمامة.. وتحت الوشم نبش كالكتابة، اسم قرية دنشواى». يقدم لنا الشاعر الإنسان والزمان والمكان، وبخاصة الخصائص النفسية والصفات الجسمية والرموز الموحية. بألفاظ نابضة، على نحو يجعلنا نلامس حواف الكلمات كما ورد لدى جوزيف كونراد.

أما الجزء الثالث، فهو يقدم لنا زهران، وهو يرتبط أيضاً، بالوحدة الأولى، من حيث إن هناك نمواً فى اتجاه تكوين الشخصية وفى اتجاه نشأة الحدث، وكل الخصائص التى تقدمها لنا هذه الوحدة، مرتبطة بالوحدة الأولى، بزهران الذى تدلى رأسه، وبسبب ذلك انطفأ الضياء وتمدد الحزن، والضوء لا ينطفىء، والحزن لا يتمدد، إلا بسبب كارثة أو انهيار... وهو ما نجده كرد فعل لاحظناه فى الوحدة الثانية، كما لاحظناه فى الوحدة الثالثة أيضاً، ومن ناحية أخرى، نلاحظ ارتباط الوحدة الأولى أيضاً بالوحدة الثالثة...

نمو الشخصية ونمو الحدث:

ذلك الفتى المتوثب ذو القلب الأخضر الذى يشتعل فيه الحب وتنمو الزهور.. ما زال ينمو لديه الحب، والحب الواسع للحياة...

مر زهران بظهر السوق، وانطفأ الضياء لموته، وتمدد الحزن فى شوارع القرية لفقدانه..

ما زال زهران ينمو شاباً ويحب، وحبه يدفعه إلى أن يشترى شالا منمنماً كرباط يربطه بالحياة (الفقرة ٥)

وترتبط الفقرة الخامسة أيضاً بالفقرة الأولى وما بعدها من فقرات، الحزن الذى تمدد لفقد زهران أولا، ولتيتم أبنائه وثكل زوجته إياه بعد أن أحب وتزوج وأنجب، وبدأت تنمو فى قلبه بدلا من الزهيرة شجيرة ـ وبدلا من أن تكون ساقها خضراء طرية، بدت لنا سمراء قوية وصلبة، وبدلا من تاج الزهرة الأحمر النارى، كناية عن العشق والغرام، أصبحت الشجيرة تحمل فرعاً أحمر كالنار التى تحرق.. وهذه مقدمة لفاجعة أو كارثة.

وترتبط الفقرة الخامسة بالفقرة التالية، مقدمة ونتيجة، صوت وصداه، وعلى الرغم من أن الفقرة الثالثة ترتبط من حيث اتصال الفكرة، فإننا نلاحظ مواصلة الصورة ومواصلة الحدث والمواصلة الزمنية.

ثم نتقدم نحو الفقرة الخامسة. «ويمر زهران بظهر السوق يوماً» فى الفقرة السادسة، وإذا الحدث يكرر نفسه، فزهران يمر بظهر السوق مرة أخرى، ولكنها المواجهة الحادة.

والسوق فى قصيدة شنق زهران رمز على النشاط والتفاعل الاجتماعى؛ السوق مكان المقابلات الهادئة والتراضى؛ وهو مكان للقاء الأحباب أو إرضاء من نحب، بأن نشترى لهم ما يسعدهم ويسعدنا.. هذا ما جاء فى الفقرة الرابعة. فإذا انتقلنا إلى الفقرة الخامسة نجد أن الشاعر قدم لنا صورة عكسية.. المواصلة قائمة والفكرة نامية، وعلى الرغم من التضاد فى المعنى، فإن الإنقلاب بحكم أنه موصول بما سبق، وبعد أربعة عشر سطراً، نجد أنه يذكرنا مرة أخرى، «فيمر بظهر السوق يوماً.. ورأى النار التى تحرق حقلا» بعد أن

كان قد مر بظهر السوق ذات يوم من أيام ما بعد الصبا وقدوم الشباب واشتعال القلب بالحب.

ماذا نرى فى السوق فى المرة التالية؟ النار تحرق حقلا؛ النار التى تصرع طفلا... ويعود الشاعر فيذكرنا بحب الحياة فنستعيدها معه حين نقرأ فى الفقرة الثالثة «كان ضحاكاً ولوعاً بالغناء، وسماع الشعر فى ليل الشتاء، ونمت فى قلب زهران زهيرة، ساقها أخضر من ماء الحياة. كان زهران صديقا للحياة، ورأى النار التى تجتاح الحياة».

ثم فى الفقرة السابعة نصل إلى قمة المأساة.

زهران المحب للحياة وإبصاره للنيران، والذى يدعو السماء وتدلى رأس زهران الوديع..

وهذا يعود بنا مرة أخرى إلى الفقرة الأولى، التى تقرأ فى نهايتها «وتدلى رأس زهران الوديع». ونهاية الفقرة الأولى، هى نفسها نهاية الفقرة السابعة.

أما الفقرة الثامنة كلها فهى تأكيد لما ورد فى الفقرة الأولى وتذكير بما ورد فى الفقرات التى تلتها.

إن هذه الحركة النفسية المتصاعدة على الرغم من الاستقلال النسبى للفقرات، وعلى الرغم من المقدمات التى يمكن أن تسلم إلى نتائج أخرى غير التى قدمها الشاعر، هى نفسها التى أسلمت إلى نتائج شكلت تماسك العمل.

وإذا كنا قد تتبعنا الشاعر فى حركته النفسية، فنحن نعلم أن هذه الحركة كانت توازيها حركة نفسية أخرى ومعاناة. فالحكاية من الحكايات المتداولة المعروفة لكل منا، ولكى يصوغ منها الشاعر موضوعاً فنياً، كان عليه أن يبثها صوراً غير عادية وتضمينات مبتكرة، وهذا ما يمكن العثور عليه كما سبق فى ذلك التقابل الثنائى: تدلى رأس زهران، ومروره بظهر السوق، وفى نمو زهيرة ونمو شجيرة، وفى نمو تاج الزهيرة الأحمر مقابلا لنمو فرع الحياة الأحمر، ثم فى ذلك التاج الذى يصنع قبلة، بفرع الشجيرة الأحمر كالنار التى تشعل حقلا.

وعلى نفس الأساس، يمكن أن نعثر على عدد من التقابلات التى تؤكد لنا حب الحياة، وهو هذا الخيط الذى يربط ما بين أجزاء القصيدة وإن لم يجىء باللفظ، فقد كانت المعانى معبرة عنه بشكل صريح..

إن مواصلة الاتجاهات التى قدمناها، متابعين من خلالها حركة الشاعر، هى مما ينتمى إلى المواصلة الذهنية والخيالية والزمنية (التاريخية) والوجدانية. أما المواصلة الفيزيقية، فهذا مما يخص طاقة المبدع على تحمل العناء ومواصلة العمل من فقرة إلى فقرة، وهو ما ليس بحاجة إلى أن يكشف عن وجهه أو يبين عن وجوده فى مضمون العمل الشعرى أو نصه، إنه مستشف من كون العمل قد أنجز وقدم إلينا على الصورة التى قرأناه فيها. .

المرونة والطلاقة والأصالة:

يقدم الجدول السابق تحليلاً كمياً للتضمينات الفكرية والوجدانية والاجتماعية فى قصيدة شنق زهران، ويمكن ملاحظة أن الشاعر قدم فى الأربعة والأربعين سطراً، ٣٤ صورة، كل منها مستقل عن الصور الأخرى، صحيح أن طلاقة الأفكار أكبر من طلاقة الصور؛ والسبب فى ذلك، هو أن بعض الأسطر لم تكن تحوى صورة متكاملة، وربما كان بعضها طيفاً لصورة وردت فى السطر الأسبق منه. فمثلا حين يقول: «كان خفيفاً وأليفاً» فالخفة هنا توحى بصورة للتوثب والحركة، أما الألفة فهى أقرب إلى أن تكون معنى أو سلوكاً اجتماعياً لامجرد صورة يمكن إدراكها بالحس المباشر؛ ذلك لأن الخيال ـ فيما يرى بعض الباحثين ـ هو المعالجة الذهنية للصورة.

والصور الأربع والثلاثون التى قدمها الشاعر، صور فيها ما يتصل بصور بعدها أو قبلها ومنها صور مستقلة تماماً. والفرق بين الصور المترابطة والصور المستقلة يضع أيدينا على حقيقة أخرى فى قصيدة شنق زهران، هى المرونة، والمرونة هى إحدى القدرات الإبداعية التى كشفت عنها الدراسات النفسية الحديثة، وحين نتناولها فى الأعمال الأدبية، فإننا ننقل استعمالها من كونها وصفاً للمبدع، إلى كونها إحدى خصائص العمل الفنى أو العائد الإبداعى، وهى تعنى الانتقال من فكرة إلى أخرى، وعدم الاستمرار فى اجترار الفكرة السابقة، وهى إن دلت على شىء، فإنما تدل على مرونة التفكير وخصوبة زوايا

الرؤية وتنوعها. وبطبيعة الحال، فإنه من المتوقع أن يقل عدد الصور المستقلة عن عدد الصور الطليقة، ولكن الفرق هنا بين الصور المتكاملة والصور الطليقة، ليس فرقاً كبيراً، فنحن أمام خمس وعشرين صورة مستقلة، فى مقابل أربع وثلاثين صورة طليقة، وهى نسبة تصل إلى ٧٣٪.

وحين ننتقل إلى بعد آخر من أبعاد العمل الإبداعى، وهو المتعلق بالصور الأصيلة التى قدمها الشاعر، نلاحظ أنها تصل إلى اثنتى عشرة صورة أصيلة.

والأصالة التى نتحدث عنها فى السياق الحالى، تعنى التفرد وعدم التكرار والملاءمة لمقتضى السياق. وهى تتمثل فى اثنتى عشرة صورة شعرية بنسبة ٢٧٪ من عدد أسطر القصيدة. وليس من المتوقع بالطبع، أن يمثل كل سطر نقلة ذهنية؛ فإن ترابط السياق يحتم على الشاعر أن يستمر فى شرح الموضوع وتقديم مزيد من التفاصيل.

أما إذا تناولناها على النحو الذى شرحها به شافير Schaffer، من حيث هى أصالة التشبيه والاستعارة، فإننا نجد أن نسبتها إلى عدد الأسطر، تزيد عن النسبة التى قدمناها هنا. وهى فى الواقع تصل إلى حوالى ثلاثين تشبيهاً أصيلا.. أما إذا أخذنا الأصالة بمعنى الربط بين التباعدات، على طريقة سارنوف ميدنيك، فإننا نجد أن النسبة تصل إلى حوالى خمس عشرة صورة أصيلة..

ومن رأينا أن طريقة شافير أفضل، من حيث إنها تستخدم للأصالة مقياساً أقرب ما يكون إلى طبيعة الشعر (Schaffer, 1975)

التراكيب التشكيلية:

أشرنا إلى وجود ست وأربعين تركيبة تشكيلية تتضمن الاستعارات والتشبيهات والحركات داخل سطور القصيدة، بما يعبر فى مجموعه عن محاولات الشاعر لإضفاء الجمال على عمله، على نحو ما يشير إلى ذلك الجرجانى. وتلك التراكيب التشكيلية، مما ينتمى إلى البعد الجمالى من أبعاد الأساس النفسى الفعال.

ومن الواضح، أن التراكيب التشكيلية تزيد عن عدد أسطر القصيدة؛ والسبب فى ذلك، أن هناك من السطور ما يحمل أكثر من حركة أو استعارة أو تشبيه.

التضمينات والسياقات الاجتماعية:

وعددها خمسة عشر سياقاً وتضميناً. والشاعر هنا يقدم لنا الجماعة التى ينتمى إليها زهران، كما يقدم لنا حركة تلك الجماعة ومعاملاتها، بما يؤكد لنا معنى حب الحياة من ناحية، والوقوف فى وجه الحياة من قبل أعداء الحياة، من ناحية أخرى.

وهذه التضمينات لها وظيفة أساسية فى بناء القصيدة، فقد استعان بها الشاعر، ليس فحسب من أجل الانحياز إلى جماعة أو طبقة أو فئة اجتماعية، ولكن لأن بنية القصيدة ومنطقها يتعامل مباشرة مع حركة اجتماعية..

البطانات الوجدانية فى القصيدة:

وغير خاف بالطبع، أن الشاعر يكشف لنا عن عواطفه تجاه زهران منذ البداية، «وثوى فى جبهة الأرض الضياء»، كما أن مجموعة الصور المشرقة التى يقدمها لنا فى حركة زهران فى السوق ومع من أحبها وتجاه أولاده وحبه للشعر وحبه للحياة.. إلخ كل ذلك أتاح له أن يبرز بقوة من خلال نمو العمل الفنى الواقع الوجدانى للشاعر.

والبطانة الوجدانية للقصيدة، تلعب دوراً جوهرياً، ليس فى إغراء مشاعرنا للانضمام إلى صف الشاعر فحسب، ولكن كذلك فى بناء وحدة القصيدة.

خاتمة

وبعد: فإننا وإن قمنا بدراسة تشريحية للعناصر الإبداعية فى القصيدة، فقد كان هدفنا الأساسى، هو إبراز أن كل تلك العناصر قد تضافرت لتحقيق الوحدة والتماسك والحياة لقصيدة شنق زهران، وهو ما يدل على متانة الأساس النفسى الفعال الذى حرك الشاعر لكتابة قصيدته.

ومن المناقشة السابقة، يمكن ملاحظة أنه قد تم الجمع ما بين المرونة والطلاقة والأصالة فى فئة واحدة، وذلك لإحساسنا بأن هذه الأبعاد الإبداعية الثلاثة، تتعامل مع الفكرة أو الصورة الواحدة من عدد من الزوايا: فهل الصورة طريفة (أصالة)؟ وهل هى إضافة لما تم إبداعه من قبل من صور (طلاقة)؟ وهل هى نقلة أخرى وتنويع جديد على ما كان قائماً من قبل من صور (مرونة)؟. والأوجه الثلاثة للإبداع، مما قدمه جيلفورد كخصائص للعقل البشرى المبدع. ونحن حين ننتقل بهذه الخصائص لتكون خاصيات للاستجابة الصادرة عن العقل (القصيدة الشعرية)، فنحن نمضى فى نفس الطريق الذى اختطه من قبل جيلفورد، حين صمم مقاييسه ومحكاته التى أراد بها قياس الاستعدادات المكونة للعقل البشرى.

وقد اتضح من خلال المناقشة، أن هذه الأبعاد ذات حساسية معقولة كمحكات، بما يسمح باستخدامها كمقاييس ومعايير لتقويم الخصائص الإبداعية فى العمل الفنى، مع إيماننا بوجود محكات أخرى قد يتاح لنا أو لغيرنا من الباحثين استكشافها وتطبيقها فى دراسات تالية.

أما فيما يتعلق بمواصلة الاتجاه كبعد إبداعى، فقد حاولنا أن نوظفه كمحك لتقويم العمل الفنى داخل بناء القصيدة نفسه، حيث إن الصور التى بثها المبدع فى عمله، يمكن أن تكون ذات خصائص اجتماعية ووجدانية وتاريخية (تسلسل زمنى). ومواصلة الاتجاه، كبعد سيكولوجى، هو فى الأساس محور يخص حركة المبدع خلال أدائه لعمل من

الأعمال، ولكن هذه الحركة تجد طريقها كما رأينا فى صلب أى نتاج يسفر عنه نشاط الإنسان عموماً والمبدع على وجه الخصوص.

وقد رأينا أن الخيوط تمتد من أول قصيدة شنق زهران إلى نهايتها وهى خيوط وإن بدا أنها تقطعت فى بعض الأحيان، إلا أننا كنا نفاجأ فى القصيدة بأنها تظهر مرة أخرى من حيث لم نتوقع لها الظهور، بل تظهر من خلال شبكة من الصور الموحية بما يجعل لها خاصية الإثارة والإدهاش، وهى إحدى الخاصيات الضرورية لكى يكون العمل الفنى مستحوذاً على خصائص جاذبة للمتذوق، على نحو ما ذكر لنا روزنبلات وجوزيف كونراد، عند حديثهما عن خصائص اللغة التى يستخدمها المبدعون.

ويرتبط بعد مواصلة الاتجاه بالأبعاد الإبداعية الثلاثة (المرونة والأصالة والطلاقة) برباط قوى، حيث إن المواصلة تقتضى المضى قدماً إلى الأمام باستخدام عناصر كثيرة (طلاقة)، كما أنها تحاول أن تتقدم بشكل منطقى، على الرغم مما يقتضيه بعد المرونة من تنويع وتنقلات وعدم التصلب إزاء صورة واحدة أو الوقوع فى أسر التحجر الذهنى. أما الأصالة، فبحكم أنها تقتضى من المبدع تقديم صورة طريفة غير مكررة، فإنها دعوة صريحة للمبدع لكى ينبو على المألوف ويتخطى المعتاد، مما يجعل مهمة المواصلة صعبة ومريرة إذا كان على المبدع أن يقدم لنا إنتاجاً إبداعياً.

من هنا، كانت العلاقة الوثيقة بين هذه الأبعاد الثلاثة وبعد مواصلة الاتجاه، وهو ما يؤدى فى النهاية إلى أن يقدم لنا المبدع، من خلال رحلة عذابه، هذا البناء الفنى المنمنم المنوع الأصيل، المتلاحم فى سياقه وفى معانيه.

أما الأبعاد التشكيلية فى العمل، فعلى الرغم من أنها قد لا تبدو ذات علاقة مباشرة بأبعاد المرونة والأصالة والطلاقة والمواصلة، فمن الضرورى، أن نتذكر أننا بإزاء عمل فنى واحد ذى بنية واحدة، وإذا كنا ننظر إليه من أكثر من زاوية، فهذا لا يعنى أننا ننظر إلى أشياء متباينة ذات وحدات مستقلة بعضها عن البعض الآخر.

والخصائص الجمالية (التشكيلية) للعمل، لا يمكن لها أن تنفصل عن الصورة الشعرية المبدعة، وإلا لما كانت فناً، لأن ما يميز الفن عن الفكر الخالص هو تلك الأبعاد الجمالية

(التشكيلية). ولقد كانت الخصائص الجمالية فى قصيدة شنق زهران، مباطنة وموازية تماماً لأفكار القصيدة، وهو ما ظهر أيضاً أنه وثيق الصلة بالبطانة الوجدانية لكل صورة من صور العمل الإبداعى.

ونستيطع أن نقول بإيجاز: إن جميع الأبعاد الإبداعية والجمالية التى حاولنا استكشافها فى قصيدة شنق زهران، لم يكن لأى منها خصائص مستقلة، ينفرد بها، بعيداً عن الأبعاد الأخرى، الأمر الذى أدى فى النهاية إلى أن تجىء كل الأبعاد ذات تماسك والتحام، حتى لنعثر فى السطر الشعرى الواحد على الأصالة والتشكيل والتراكم المؤدى إلى مزيد من تماسك البنية، واللفتة المغايرة لما ورد فى الأسطر السابقة، والإضافة الجديدة الموظفة توظيفاً فنياً يخدم ما قبلها، ويؤدى بشكل طبيعى لما بعدها.

وعلى الرغم من أن كل هذه الخصائص قد لا تكشف لنا عن كل جماليات قصيدة «شنق زهران» إلا أنها خطوة على الطريق.

ولسنا بحاجة هنا إلى الإشارة إلى أنه إذا قام شخص آخر بعمل تقويم باستخدام منهجنا فقد يصل إلى نتائج مختلفة إلى حد ما، ولكن الفروق لن تكون، على أى حال، كبيرة، حيث إن الخلاف لن يحدث إلا بالنسبة لعدد محدود من الأسطر ويمكن بقدر من الجهد، عند الاتفاق على مبادئ التقويم، أن نتلاقى تلك الفروق.

وعلى أى الأحوال، فإن هذه الطريقة فى معالجة النصوص الأدبية ما زالت فى مهدها تحبو. وإذا كنا قد جرؤنا على شق طريق فى أرض ما زالت غير ممهدة، فما ذلك إلا لأننا رأينا أنه قد آن الأوان بعد طول البحث فى القواعد والأصول والتنظير، قد آن الأوان لأن نختبر نظرياتنا ونتائجنا الأساسية على محك التطبيق..

مراجع الفصل الخامس

- اسماعيل، سعيد (١٩٧٩) لكتاب السنوى الخامس للتربية وعلم النفس، دار الثقافة الجديدة، القاهرة.

- جيد، اندريه (١٩٦٦) بول فاليرى فى: الرؤيا الإبداعية: ساكل بلوك وهيرمان سالنجر، نهضة مصر . القاهرة.

- حنورة، مصرى (١٩٨٠) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية، دار المعارف، القاهرة.

——— (١٩٧٩) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة.

——— (١٩٧٩ب) الأساس النفسى الفعال وسيكولوجية الإبداع الفنى عند الممثل (فى اسماعيل ١٩٧٩).

- سويف، مصطفى (١٩٧٠، ١٩٥٩) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة.

- سمعان، انجيل (١٩٧١) نظرية الرواية فى الأدب الانجليزى الحديث، الهيئة المصرية للتأليف، القاهرة.

- كونراد، جوزيف (١٩٧١) هدف الفن الروائى (سمعان: ١٩٧١).

- لسان العرب (١٩٧٩) ج٣، دار المعارف، القاهرة.

- معجم ألفاظ القرآن الكريم (د. ت) ج١ الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.

- هلال، محمد غنيمى (١٩٧٣) النقد الأدبى الحديث، دار العودة، بيروت.

- Armnheim, K. (1962) *Picassos Guirnica,* Faber & Faber, London.
- Barron, F. (1968a) *Creativity and personal Freedom:* Vannostrand New York.
- ——— (1968b) Create to be Free (in: Barron, 1968a).
- ——— (1961) Creative vision and Expression in writing and painting: in coference on the creative person, California University.
- Ghisellin. B. (1952) *The Creative process,* Amentor Book, New York.
- Guilford, F.P. (1971) *The Nature of Human Intelligence,* McGraw Hill, London.
- Kessel, (1972) Imagery, a measurement of mind re-discovered *Brit. J. Psy, ohol.,* 632, 148.
- Khatena, J. (1975a) Original verbal Imagery, (memeographed).
- ——— (1975b) Creative Imagination Imagery and analogy, (memeographed).
- ——— (1973) Creativity: concept and challenge, *Educ. Trend,* 8, 1, pp. 7–18.
- Patrick, K. (1941) The relation of whole and part in creative thought *Amer. J. psycho.* L IV. I.
- Richardson, A. (1969) *Mental Imagery,* Routledge and Kegan, London.
- Rogers, K. (1972) Towards a theory of creativity (In Vernon, p.creativity penguin Books).
- Rosenblatt, L. (1970) *Literature as Exploration,* Heineman, London.
- Schaffer, C.E. (1975) The Importance of measuring metaphorical thinking, *Gif. Chil. Quart.* 19, 2, 140.
- Stein, M, (1974) *Stimulating Creativity,* 1 Academic press, New York.
- ——— (1975) *St imulating creativity* 2, Academic press, New York.
- Torrance, E.P. (1967) *Guiding Creative Talent,* Prentice Hall, New Delhi.
- Wallas, G. (1926) *Art of Thought,* Harcourt, New York.

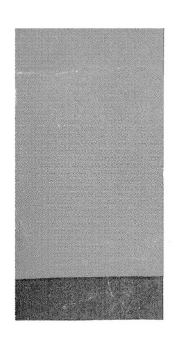
فهرس

صفحة

رقم الإيداع		١٩٨٥ / ٢٣٥١
الترقيم الدولى	٩٧٧-٠٢-١٢٣٧-٧	ISBN

١ / ٨٣ / ٩٣

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)



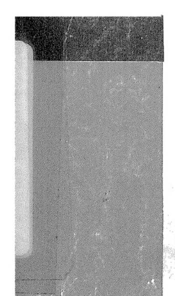
هذا الكتاب

يحاول هذا الكتاب الاقتراب من موضوع السلوك الجمالى من منطلق سيكلوجى..

فيقدم إطاراً نظريا لموضوع التذوق الفنى من منظور سلوكى، لدى المبدعين، وكذلك لدى المتلقى نفسه.

كما يقدم محاولة للكشف عن كيفية دراسة التذوق الفنى دراسة تجريبية من خلال الجانب الجمالى فى الرسالة الإعلامية، ومدى تفضيل الأطفال للرسوم الفنية، وكيفية الاستفادة من نتائج الدراسات النفسية وتطبيقها على الكتابة المسرحية والشعرية.

وهذه الدراسة تجىء تمهيداً فى المجال السيكلوجى للتذوق الفنى يفتح الباب لمزيد من الدراسات.



١٠/٨١٦١٨

٢٧٥